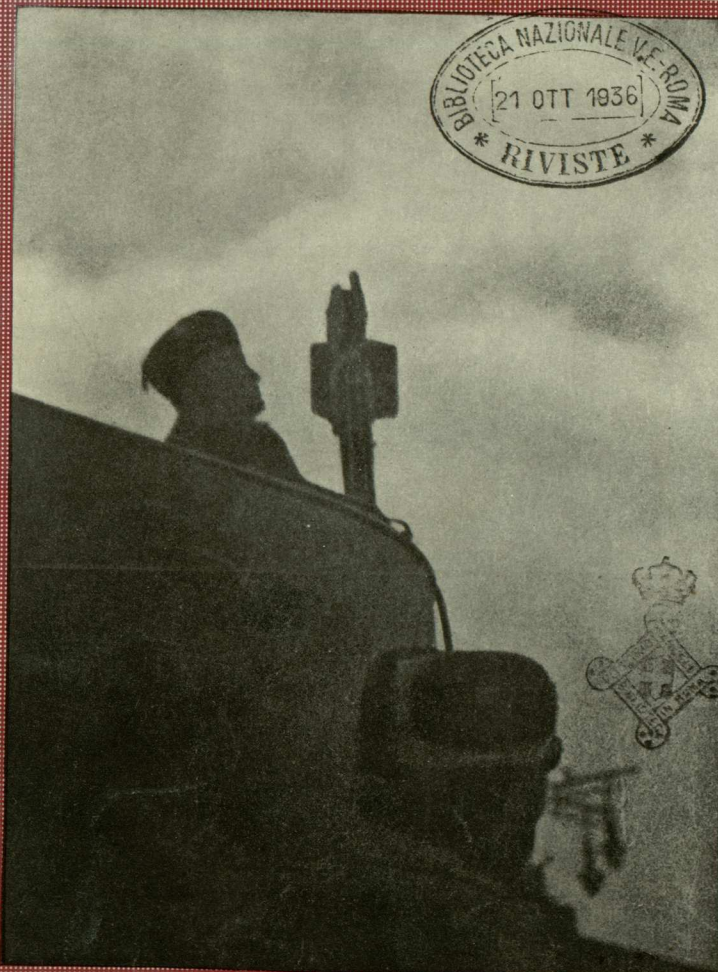
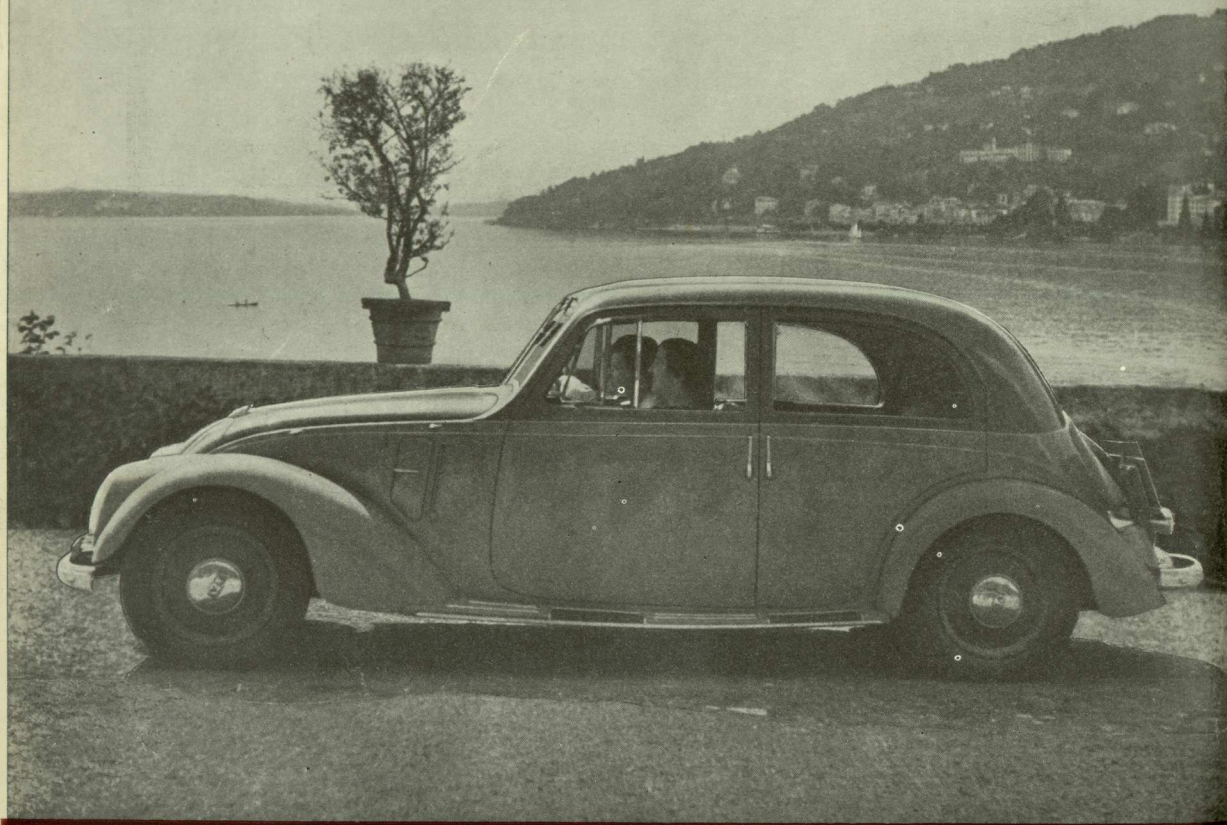
QUADRANTE 34

MASSIMO BONTEMPELLI · P. M. BARDI: DIRETTORI

Rivista mensile illustrata - Anno XIV

SOMMARIO

« Quadrante » è distribuito alle edicole e librerie dalle « Messaggerie Italiane ».

Abbonamento annuo L. 50 - Un numero L. 5 - c. c. p.

FIAT 1500

La 1500 è una 6 cilindri,
cioè una vettura di classe.

È la 6 cilindri più moderna
più signorile, più generosa.

QUADRANTE 34

d i r e t t o r i :

MASSIMO BONTEMPELLI, P. M. BARDI

Direzione, Amministrazione, e pubblicità: Roma, via Frattina, 48 - 62959

Concessionari esclusivi per la vendita: Messaggerie Italiane Bologna

Abbonamento annuo L. 50; estero L. 100

Un numero lire 5 - Conto corrente postale

S O M M A R I O

(g i u g n o   X I V)

[R I S T A M P E]

P R E V I S I O N I

L'Egitto oggi è tenuto dall'Inghilterra, alla quale urge e preme avere un popolo amico sul Mediterraneo. Questo popolo non sarà lo Spagnuolo, ancor dilaniato dalle lotte politiche, non il Francese rivale del popolo Inglese anche sugli Oceani. Sarà il popolo d'Italia, la quale come immenso molo naturale si avanza nel Mediterraneo, dividendolo quasi in due grandi parti, una orientale e l'altra occidentale, ad ugual portata quasi dallo stretto di Gibilterra e da quello dei Dardanelli, come dal Canale di Suez. Inoltre l'Italia ha comunicazioni dirette ed interne anche col centro dell'Europa. L'Italia, che sappia, non ha mai osteggiate le conquiste dell'Inghilterra. Ora l'Italia richiede all'Inghilterra uguale trattamento, ossia la reciproca benevolenza, e quando che sia anche la mutua assistenza potrà in date contingenze essere effettuata. Nè si tratta di semplici parole, e di politica vacillante ed in fondo equivoca, che devono avvicinare i due paesi: di tali cose ne abbiamo abbastanza e la storia recente ci ha edotti a nostro danno che le parole sono parole ed i fatti son fatti. L'Inghilterra ha a sapere che forse per lei foschi giorni si disegnano sull'orizzonte, e che avere l'Italia schietta e sincera amica varrà per essa meglio di tenere molte flotte nel Mediterraneo. Sappia pure che l'Italia, alla quale si affetta disprezzo, non vorrà più fare il ridicolo ufficio della zampa del gatto, che cavi per altri la castagna dal fuoco; ma sarà amica sincera e prodiga di aiuti efficaci soltanto a chi la tratti in egual modo, e si atterrà sempre ai fatti, non alle semplici parole, neppure a quelle dei diplomatici. C'è in Italia un Governo in cui ha fiducia, ma c'è anche un popolo che d'oggi innanzi saprà far rispettare i suoi bisogni. Amici, dunque, con tutti, ma l'amicizia vera e di fatti alla sola stregua dei fatti.

Di questi tempi si è molto parlato e si parla di prossime probabili contingenze di guerra in Europa, che sorgeranno o a causa delle quistioni d'Oriente, oppure perchè la Francia voglia la sua rivincita dalla Germania. Non so dire come andranno le cose; ma posso forse dire che prima che si spari un colpo di fucile sul Reno o sui Balkani, si dovrà sapere quale sia la volontà dell'Italia; perchè questa grande potenza che da alcuni ancora vuole essere riconosciuta tale, ha in Europa più importanza di quanto si creda.

Il malumore o l'astio di alcuni vicini, grossi o piccoli che siano, non le importa più che tanto: l'Italia vuol far la guerra a nessuno, essa è elemento di pace in Europa, e se guerra sorgerà, non certamente da essa eccitata, l'Italia saprà fare il suo dovere, sarà con gli amici sinceri, e pur combattendo per la causa comune, saprà fare i suoi interessi, fin troppo finora trascurati o disprezzati. L' Italia non si indispettisce delle insolenze e delle contumelie che le scagliano certi « reporters » di giornali d'oltremonti, bada ai fatti più che alle parole, e sa avere la prudenza che le conviene fino a quando potrà usarla con suo prestigio e decoro. L'Italia, forte del suo diritto, e con coscienza della propria forza, sa aspettare, e credo che a quest'ora i congressisti tutti che furono a Berlino sappiano che la farsa di Tunisi non si potrebbe ripetere.

L'Italia fu chiamata « terra dei morti » ed a ragione; ma non nel senso voluto dal villano insultatore, bensì nel senso di essere in Italia sepolti milioni di barbari e di oltramontani più o meno civili. I nemici dell' Italia qui hanno sempre trovato un popolo inesauribile, qui han trovato quando la resistenza degli abitanti, quando quella della natura: nemici molti vennero a migliaia in più occasioni; ma sempre in pochi ripassarono le Alpi, quando pur giunsero a ripassarle; perchè qui, nella allungata penisola, trovarono sempre il loro comune carnaio.

FRANCESCO FASOLO, 1885

LE MATERIE PRIME E L'INDUSTRIA SIDERURGICA

La questione delle materie prime è stata posta dal Duce nell'Assemblea delle Corporazioni come base della nostra autonomia economica. Fra esse, dopo i combustibili, vengono i minerali metallici.

Negli ultimi tempi si è molto parlato ed anche molto scritto, spesso a sproposito, sulla siderurgica, abusando sul luogo comune che in Italia non avevamo ferro. La dichiarazione del Duce che noi abbiamo ferro in quantità sufficiente per il nostro fabbisogno di pace e di guerra ha illuminato il paese su questo argomento di eccezionale importanza.

Mentre ascoltavo la fervida precisazione del Duce, mi tornava alla mente la frase scritta sulla testata del primo numero del « Popolo d'Italia »: « Chi ha del ferro ha del pane ». Sin dall'anteguerra, il Duce additava agli italiani l'opportunità e la necessità di avere una industria siderurgica forte e giustamente distribuita anche geograficamente.

Come tale distribuzione sia necessaria, lo provarono i francesi allorchè nel 1914 ebbero distrutti gran parte dei loro impianti siderurgici per l'invasione tedesca, ed è opportuno ricordare oggi, anche a chi lo ha dimenticato, che in quella occasione i francesi dovettero ricorrere alla nostra industria siderurgica per ottenere decine di migliaia di tonnellate per i loro rifornimenti di acciaio.

Le materie prime necessarie per l'industria siderurgica sono: minerale di ferro e manganese, recuperi metallici, combustibili.

La grande industria siderurgica sorse in Italia dopo il 1900 con lo scopo precipuo di utilizzare in paese la produzione mineraria elbana.

La potenzialità delle miniere della vecchia Elba era stata calcolata nel 1897 in circa tonnellate 8 milioni di minerale, per modo che al 1922 con l'escavazione annua prevista, le miniere dovevano esaurirsi.

Nel 1917, durante la grande guerra, si erano già escavati gli 8 milioni di minerali previsti.

Il Governo di allora incaricò il Corpo Reale delle miniere di eseguire una nuova stima sulle rimanenze metalliche delle miniere suddette. Gli esperti valutarono in altri 8 milioni di tonnellate la rimanenza ancora esistente.

Dal 1917 a quest'anno 8 milioni di tonnellate sono stati inviati nuovamente ai nostri altiforni. Si potrebbe chiedere: quanto minerale sarà possibile escavare?

Una risposta precisa è impossibile e, anche se si avessero i dati, non sarebbe oggi opportuno renderli di pubblica ragione. Dato però che il numero di 8 milioni è stato di buon auspicio per l'approvvigionamento del minerale elbano, posso dirvi che certamente più di 8 milioni di tonnellate di minerale sono ancora sul posto. Auguro che fra molti anni, allorquando saranno stati escavati questi altri 8 milioni di tonnellate, possa salire qualcuno alla tribuna della Camera dei Fasci e delle Corporazioni ad annunciare che vi sono in posto ancora molti milioni di tonnellate di minerale. E ciò a conferma dell'inesauribilità delle miniere della vecchia Elba, annunciata dal Capo.

Nel 1922-23 si iniziarono pure gradatamente la escavazione e la utilizzazione del minerale di Cogne.

Si sono escavati alcuni milioni di tonnellate. Col procedere dei lavori si sono potuti accertare nuovi e più importanti giacimenti. E' luogo comune ritenere che la produzione mineraria del ferro in Italia provenga esclusivamente da queste due importanti miniere: Elba e Cogne, e si è fatto spesso l'appunto ai produttori siderurgici di non utilizzare altre risorse minerarie italiane.

Posso dirvi, invece, che da oltre dieci anni si sono andati gradatamente utilizzando in vasta scala altri minerali e materiali ferrosi nazionali, come le ceneri di pirite, i minerali della Nurra, di Valdaspra, delle Prealpi lombarde, nonchè le millenarie scorie ferrifere maremmane che risalgono alle lavorazioni etrusche del ferro e che la provvidenza ha lasciato nei secoli come preziosa riserva da utilizzare un giorno per la difesa della Patria.

Nonostante le sanzioni, anzi per effetto delle stesse, negli ultimi mesi del 1935 si è prodotto in Italia un quantitativo di ghisa mai raggiunto in passato, ed il ritmo produttivo è cresciuto in questi mesi: a questa produzione i minerali dell'Elba e di Cogne contribuiscono per circa il 60 per cento; mentre pel restante 40 per cento si provvede con le altre risorse minerarie italiane.

Un'altra materia prima, indispensabile per la produzione dell'acciaio, e segnatamente per quello di maggiore resistenza, è il minerale di manganese di cui difettano anche molti paesi siderurgici europei, si che tale minerale costituisce davvero il tallone di Achille della siderurgia del nostro Continente.

Ma la previdenza degli industriali siderurgici e la intensificazione delle escavazioni delle miniere di manganese che abbiamo in Italia, se anche non di qualità superiore (Monte Argentario, Lavagna, Cecina), ed alcuni accorgimenti di carattere tecnico, permettono alla nostra industria di guardare serenamente l'avvenire anche per questa materia prima.

Così facendo, gli industriali avevano, da tempo e gradatamente, attuato le disposizioni impartite dal Governo per l'impiego delle materie prime nazionali in modo che — come affermano giustamente i camerati Redenti e Corni nella loro relazione — « quando l'assurdo ed iniquo assedio economico venne dichiarato, la Nazione si trovava già in una fase avanzata di potenziamento di tutte le sue possibilità produttive ».

Non tutto l'acciaio che si produce viene definitivamente consumato.

Si calcola che nel ciclo di un trentennio circa il 60 per cento dell'acciaio prodotto possa essere ricuperato e quindi riutilizzato per la fabbricazione del nuovo acciaio. Tale importante massa di ricupero ha una parte importantissima nel processo produttivo siderurgico.

Un grande contributo a quest'opera di raccolta di materiali metallici dànno le demolizioni delle costruzioni edilizie, delle navi, delle linee, dei vagoni ferroviari e tramviari ed in genere di tutti gli arnesi di ferro, che dopo un determinato periodo di uso devono essere sostituiti, procurando, quindi, una materia prima molto importante ed utile per la nostra industria. Perciò in ogni parte del mondo esistono vaste organizzazioni commerciali per la raccolta dei recuperi metallici, volgarmente chiamati rottami. Ed anche in Italia ne esistono numerosi. I commercianti italiani di rottami, appena furono adottate le sanzioni, intensificarono subito la raccolta di tutti i recuperi metallici esistenti nel Paese.

Al risultato di questo sforzo si è aggiunto il felice esito della iniziativa presa dal Partito che, per lo spirito di comprensione del popolo italiano, ha raggiunto un successo insperato. Mi limiterò a dirvi che decine di migliaia di tonnellate di rottami sono già state consegnate e continuano a pervenire negli stabilimenti siderurgici nazionali, dove, senza indugio, vengono utilizzate per produrre dell'acciaio occorrente per i fabbisogni della difesa.

L'intensificata produzione della ghisa, incrementata dalla raccolta dei rottami nazionali, ha permesso alla industria siderurgica di poter adeguare il suo compito alla richiesta del mercato, come a quelle straordinarie inerenti alla difesa, riducendo sensibilmente, in confronto al passato, l'importazione dei rottami dall'estero.

Anche per quel che riflette i combustibili la siderurgia italiana ha da tempo pre-

Una tappa del nostro cammino è raggiunta. Continuiamo a marciare nella pace per i compiti che ci aspettano domani e che fronteggeremo col nostro coraggio, con la nostra fede e con la nostra volontà. Viva l'Italia.

disposto gli opportuni accorgimenti tecnici atti a limitare al possibile l'utilizzazione di carbone estero, al cui approvvigionamento provvede il monopolio carboni, istituto che il Governo fascista ha voluto opportunamente creare e che ha trovato perfetta e rapida attuazione per la dinamica attività dell'Amministrazione delle Ferrovie dello Stato che si è subito attrezzata per assolvere, come meglio non si potrebbe, il difficile e delicato compito.

Si sono installati in questi ultimi anni nuovi impianti di alti forni elettrici, atti alla produzione della ghisa, utilizzando energia elettrica ed in parte antracite de la Thuille. Si sono anche costruiti numerosi forni elettrici per la produzione dell'acciaio, e si sono impiantati, ove possibile, forni elettrici di riscaldo.

Si è provveduto ad una sempre migliore utilizzazione dei gas di ricupero dei forni a coke e degli altiforni, si sono apportati sensibili miglioramenti agli altiforni ed alle acciaierie, sempre allo scopo di diminuire il consumo di combustibile estero.

Si è intensificato l'impiego delle ligniti e per alcuni stabilimenti con funzionamento totalitario. In questi ultimi mesi si è cominciato ad utilizzare, con discreto risultato, il carbone dell'Arsa nei forni a riscaldo dei laminatoi, carbone che è ormai largamente impiegato nelle caldaie dei nostri piroscafi.

Sulle basi delle produzioni siderurgiche attuali, calcolo approssimativamente in ben tonnellate 500.000 circa, il risparmio annuo di combustibile estero in confronto al periodo antecedente all'Era Fascista.
L'utilizzazione delle materie prime nazionali era già in atto, ripeto, da anni; il che vale a sfatare la leggenda che si era venuta formando sull'eccessivo onere valutario verso l'estero dell'industria nazionale.

Difatti dalle statistiche doganali del triennio 1932-34 delle importazioni delle materie prime necessarie per la produzione siderurgica, si può rilevare come soltanto il 16 per cento del valore di detta produzione costituisca la spesa in valuta estera, mentre l'84 per cento rappresenta il valore delle materie prime, del lavoro nazionale, degli oneri che percepisce lo Stato nell'introduzione nel Regno delle materie prime estere e di tutte le altre spese di esercizio.

Tale aliquota, per l'aumentata utilizzazione delle risorse nazionali — di cui ho fatto cenno — potrà ancora diminuire.

Voglio sperare quindi che i funzionari ed i tecnici del Ministero dei lavori pubblici vorranno tener conto della considerazione che la spesa all'estero per la produzione dell'acciaio costituisce soltanto il 16 per cento del proprio valore, e che quindi non si ripeta l'inconveniente, recentemente avvenuto, di propagandare la utilizzazione di altri materiali, per i quali lo sborso di danaro all'estero è sensibilmente più elevato.

Ed ora, poche parole sui mattoni refrattari, che servono per la costruzione e la manutenzione dei forni fusori e che costituiscono una materia ausiliaria, ma indispensabile per l'industria siderurgica.

Fino a pochi anni or sono, eravamo, per oltre la metà delle occorrenze, tributari dell'estero, mentre la rimanenza veniva fabbricata in Italia in buona parte con materie prime straniere; ora l'industria dei materiali refrattari si è posta in grado di sopperire all'intero fabbisogno nazionale, con evidente vantaggio della nostra bilancia commerciale.

Da vari anni si è impegnata una campagna per utilizzare terre refrattarie nazionali in sostituzione di quelle estere, campagna che ha già dato tangibili risultati e che ne darà dei migliori in un prossimo avvenire.

Ma l'impiego sempre maggiore delle materie prime metalliche e refrattarie nazionali in confronto di quelle estere, impone l'adozione da parte del Ministero delle comunicazioni di uno speciale provvedimento tariffario.

Occorre, cioè, che una tariffa speciale per i suddetti materiali avvicini ferroviariamente i centri di produzione delle materie prime alle località di lavorazione.

Così, ad esempio, deve essere evitato l'assurdo che il costo di trasporto dei minerali e delle terre che indubbiamente esistono in Calabria o negli Abruzzi, sino ai più prossimi centri di trasformazione, superi il costo del materiale stesso.

Il Ministro Benni ha dichiarato nei giorni scorsi alla Camera che è disposto a prendere in considerazione tutti i casi che gli saranno prospettati, onde esaminare le possibilità di venire incontro alle necessità del Paese.

Le sanzioni hanno avuto soprattutto l'effetto di far comprendere a tutti gli italiani la necessità di utilizzare tutto quanto si può ottenere in Italia, riducendo all'assoluto indispensabile l'impiego di materie prime estere.

Di tale sentimento sono compresi sia i datori di lavoro che i dirigenti di azienda e tutti gli operai, i quali fanno a gara per economizzare combustibile e materie prime, e ciò con manifestazioni spontanee ed intelligenti che veramente commuovono chi vive la vita delle officine.

A. V. ARDISSONE
deputato al Parlamento

[UN ARCHITETTO]
Carlo Moser

È morto a Zurigo a 75 anni l'architetto Carlo Moser.

Figlio di un architetto studiò in Svizzera nella Scuola di architettura e a Parigi nella Scuola di Belle Arti: compì a Wiesbaden (1885-1887) un periodo d'insegnamento pratico.

Dopo una permanenza assai lunga in Italia, a scopo di studio, fu a Karlsruhe nel 1888, e con Roberto Curjel svolse un'attività straordinariamente intensa nella Germania meridionale ed in Svizzera.

A Zurigo, Baden e San Gallo, vi sono numerose ville ed edifici commerciali che Moser costruì in collaborazione, durata molti anni, col Curjel.

Il « Kunsthaus » nella Heimplatz di Zurigo, e quella Università, alla cui inaugurazione nel 1914 Moser venne eletto dottore « honoris causa », sono i lavori di carattere pubblico più noti derivati da questa collaborazione, che creò cose degne di rilievo anche nel campo dell'architettura religiosa. Dopo il suo ritorno in patria, Moser non solo continuò la sua attività di architetto, ma dedicò anche il suo ingegno al servizio della giovane progenie di architetti, lavorando più volte in collaborazione con i suoi scolari.

Come uno dei pochi della sua generazione, egli potè mettersi senza forzare sè stesso, nell'ordine di idee della « nuova architettura » e promuovere attivamente la nuova corrente. La costruzione aggiunta alla « Kunsthaus » e la chiesa di Sant'Antonio a Basilea, ne sono dimostrazioni pratiche esemplari.

Era anche conosciutissimo all'estero, come presidente del Congresso internazionale per la nuova architettura (CIRPAC). Fu amico sincero e profondo conoscitore e ammiratore del nostro paese.

Aiutò e incoraggiò in ogni modo con la sua autorità, gli scambi culturali nel campo dell'architettura d'avanguardia fra i gruppi stranieri e il gruppo degli architetti che condussero in Italia la lotta per il movimento moderno in architettura.

Il gruppo italiano dei membri del Congresso internazionale per la nuova architettura, ne conserva un caro ricordo.

[P A N O R A M I]

Meridiano tunisino

La Tunisia era nuda e bianca, i villaggi e le città si confondevano col sole, le piane, i colli, i laghi, erano chiari e descritti, di forma esatta. Gli abitanti armonizzavano col paesaggio, gli animali, cammelli e cavalli, erano di architettura razionale. Altre case potevano sorgere altre città, e strade e ponti e le miniere. e tutto poteva essere fatto con calcolo preciso di epoca nuova.

Un'epoca bella di matematica e geografia, eguale alle piramidi.

Invece un mondo morente, un occidente sfinito si scaricò su questa pianura e siccome l'occidente nuovo era lontano per opporsi, logorò malamente qui e con gusto da vecchio acido le sue ultime forze.

Spuntarono le case liberty tutte di crema gialla e piene di moccio alle finestre ed ai balconi.

Dentro le stanze buie nacquero come per maleficio i grossi orologi a pendolo, i canterani, i mobili di vecchia noce scolpiti, i piatti con l'effige di Luigi XV e le brocche napoletane ed i tappeti grossi.

A tutte queste cianfrusaglie si unirono le cianfrusaglie d'oriente: il tappeto di Kairouan sopportò il vaso coi fiori di carta, e sulle stoffe di Hammamet incollate ai muri furono inchiodati i ritratti di Victor Hugo o del Re d'Inghilterra, e quelli delle zie e del nonno ricco e deputato.

Ori, argento, brocche napoletane e di Nabeul, ricami di zitelle, pipe con la testa di Napoleone e canne col pomo di argento cisellato e scudi nei cassettoni, e libri di versi di generali dal cuore di pollo e quadri ignobili dalle cornici grosse e nere come apparati funebri di prima classe, tutto un mondo pesante sgualcito luccicò di una luce agonizzante, sinistra e falsa alla luce del sole maestoso dell'Africa.

La prima folla andò in giro vestita di nero coi colletti di celluloide, le ghette bianche, i guanti e la pelliccia d'astracan.

Folla di uomini con la catena d'oro e l'orologio enorme sul panciotto. Folla di uomini sudati e pieni di foruncoli che nemmeno il sole riusciva a seccare. Le donne coi capelli fittizi; i seni e le natiche false: e tutto ciò sulle sponde del Mediterraneo latino; chiaro bello e meraviglioso come una vergine pura.

Però i fiori di carta, le corone di ferro, i ventagli di seta i cuscini di piume, i capelli finti, le ghette ed i colli sudici di celluloide, non resistettero a lungo, sotto il sole africano che forma gli uomini di colonia, quelli avari e prodighi nati nei grandi magazzini di cereali o nelle piantagioni di ulivi; o nel Sud dove sfruttano anche le sabbie.

Il tono lo dettero dapprima i soldati di cavalleria che passavano tre quarti di vita a cavalcare nelle pianure fra le dune, e camminavano sui marciapiedi con le gambe storte e pesanti. Infine venne la guerra.

L'infanzia nostra fu nel tempo di guerra. La guerra mondiale, nei giorni invernali non ha presa in colonia.

La memoria ricorda Tunisi calda; bruciata con il sole denso come la nebbia che non ci si vede a trenta metri.

D'un tratto nel porto piccolo e buio di fosfati arrivarono le navi dall'Italia e dalla Francia e sbarcano uomini in grigio verde o francesi in blu o kaki.

Folla d'uomini dal viso rosso di vento delle Alpi, impacciati nelle stoffe e nelle scarpe grosse, allagavano le vie, silenziosi ed allucinati tutti con uno sguardo trasognato.

Il sole li picchiava terribile, se ne impadroniva. Anche gli arabi partiti per il fronte non riconoscevano più il loro paese e boccheggiavano sotto il peso delle borracce e dei mantelli, meravigliati di sentirsi abbarbicati al braccio ai pantoloni ai galloni tutta una parentela vestita di bianco coi fazzoletti rossi, al collo e le ciabatte giallo canarino ai piedi lavati di fresco sotto l'acqua di una fontana pubblica. All'orecchio non mancava il gelsomino di Hammamet ed il parente più giovane allegro canticchiava una nenia. All'orecchio egli portava ormai il sibilare delle pallottole ed il fracassare dei cannoni. In grigio verde, gli italiani, alcuni giovani altri maturi, coi baffoni neri sul viso asciutto, cercavano le povere famiglie che piangevano di gioia e loro restavano delusi, impacciati tra i mobili poveri, i ritratti del parentado; e si salvavano fumando grossi sigari e bevendo continuamente bicchieri di vino nero e pastoso.

La guerra spazzò via come una terribile ventata colletti di celluloide, oleografie, e carrozze di lusso.

Ma allora si andò verso la pazzia opposta, necessaria, ma di eguale contenuto sebbene di forma irriconoscibile.

Vennero i negri ed il cinematografo e la radio e le riviste di facile e dinamico allestimento.

E le riviste presero il posto dei libri.

Poi, quando le banche e le officine si moltiplicarono, la città si popolò di piccoli impiegati i quali si misero subito ad imitare i signori ed ora malgrado la miseria dello stipendio non possono privarsi delle scarpe con la suola grossa e le ricamature.

Anche gli arabi, sopratutto quelli che studiarono uscirono un giorno con le automobili di lusso.

Quelli che rimasero in città fecero i quattrini, divennero nuovi ricchi e diedero alla colonia il ritmo che vollero.

I figli dei ricchi scapparono in Europa, e tornarono tutti con cappelli, e pantaloni, e fazzoletti, e cravatte di carissimo costo, tutti con macchine veloci, tutti ripuliti con le unghie lustre e i denti fatti con l'Email Diamant.

Sono nati a Tunisi in terra d'Africa e non conoscono le palme del sud nè le immense pianure dove l'occhio spazia nè sanno le piste dove il cavallo arabo danza felice.

Essi vivono con la radio ed il fonografo accanto, amano i tanghi, ma preferiscono la musica dei negri d'America.

Non tutti sono aridi di intelletto e vivono anche di lettura di buone riviste e di libri e di giornali, ma in genere sono vittime del facile giornalismo internazionale.

Oggi in Tunisia ci sono case di Le Corbusier, vengono gli attori di teatro più celebri e più moderni: è venuto Jacques Copeau a fare delle conferenze e son venuti tutti gli autori in voga. I libri e le riviste arrivano a piroscafi e la folla giovane divora e non si sa come digerisce.

Una città moderna, Parigi a cento metri. Ma è un tradimento.

I rivoluzionari di qui sono spesso disgraziati ritardatari d'Europa.

Gli italiani si trovarono un giorno con una Patria autentica e tutti ricchi di una fede. Gli italiani che col piccone cambiarono la faccia della terra.

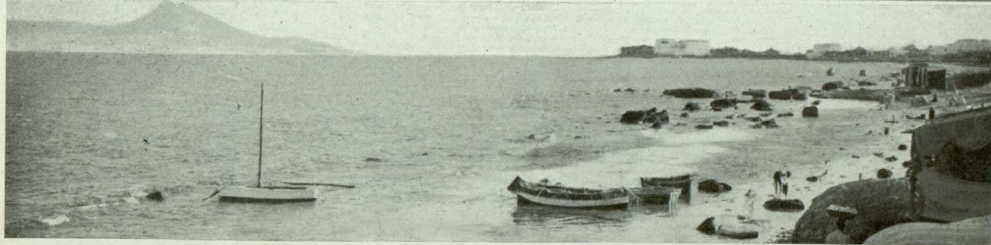
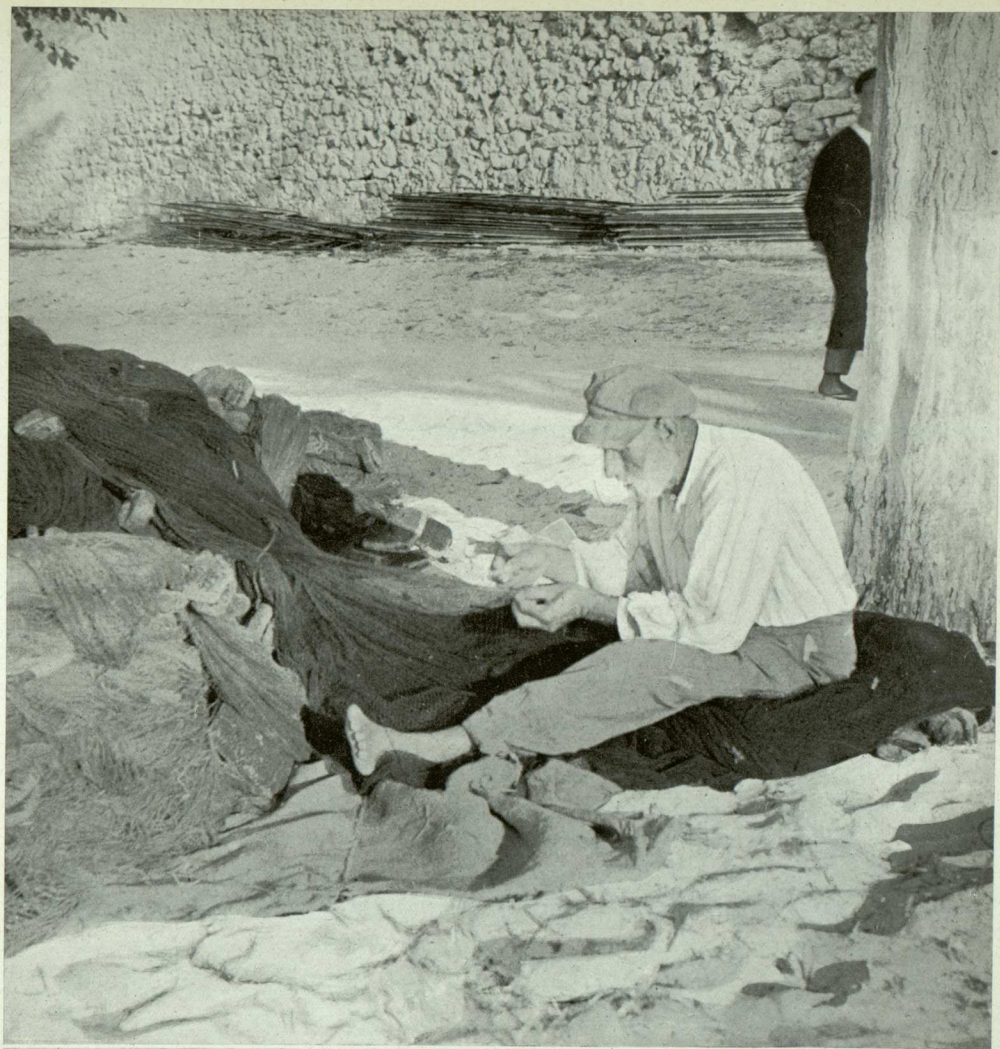
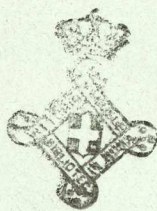
Io non parlo dei cavalieri e dei conferenzieri, gente a modo certo, ma normale e trovabile. Parlo di italiani che dalla loro infanzia fanno la guerra.

Guerra in famiglia contro il padre e cugini, guerra quotidiana contro gli elementi, e battaglia per il pane. Lotta di notte e di giorno senza speranza di venire a termine, lotta intestina contro o a favore di se stesso isolato. Italiani dalle mani formidabilmente callose, mani che strappano l'ortica senza pungersi. Sono loro che hanno fatto la Tunisia.

Alcuni di questi uomini sono i vecchi che ora fumano la pipa sulle panche dell' avenue, o del giardino pubblico, sono quelli che in lungo e in largo hanno tracciato la Tunisia di strade e di ponti, sbarrato fiumi, hanno costruito le vie principali della città, piantati gli alberi di lusso ed i fiori ricchi, allevato i cavalli per le corse e pescati i pesci piccoli ed il tonno enorme di Sidi Daoud.

Questi vecchietti tranquilli che ora passano il resto della vita fumando (è la gloria, è il riposo meritato) sono quelli che hanno tracciata Tunisi e l'hanno costruita. Essi hanno fatto la casa del ricco ed il caffè pei borghesi e l'ospedale per gli ammalati. Hanno fatto le porte e le finestre di tutta la città e buttati i binari per tutti i tranvai; e i treni della colonia.

Ora mentre essi fumano al sole, o tagliano col coltello una mela i loro figli continuano l'opera. In questo momento si costruiscono nuove strade, si sviscera la terra nelle nere miniere, si cerca nel mare azzurro d'Africa.

ANTONIO CORPORA

Mediterraneo fatalmente italiano con genti italiane

PER LA SISTEMAZIONE DEL MAUSOLEO D'AUGUSTO

« . . . . . Il vero significato della parola « restauro » non è capito dal pubblico, nè da coloro ai quali i monumenti pubblici sono affidati. Questa parola è sinonimo della più completa distruzione che un edificio possa soffrire: una distruzione tale che non se ne potrà raccogliere più alcun resto, una distruzione accompagnata da una falsa descrizione della cosa distrutta. Non commettiamo degli abusi in questo importantissimo campo! E' IMPOSSIBILE restaurare ciò che fu bello e grande in architettura, come è impossibile di resuscitare un morto! Ho già fatto osservare precedentemente come nella vita di un'opera umana, quello spirito, che non può dare che la mano e l'occhio dell'artefice, non può mai essere ripristinato. Un'altra epoca potrà dargli un'altra anima e sarà allora un nuovo edificio, ma lo spirito dell'artefice morto non potrà essere rievocato e non si potrà pretendere di comandargli di dirigere altre mani ed altri pensieri.

Quanto ad una diretta e semplice copia, essa è materialmente impossibile.
Come ricopiare delle superfici che sono state realizzate con lo spessore di un mezzo pollice? Tutto il sapore della rifinitura era in questo mezzo pollice che ora non c'è più; se voi cercate di restaurare questa rifinitura, voi lo farete alla buona.

Se copiate ciò che è rimasto, ammettendo che la fedeltà della riproduzione sia possibile, (e quale cura e quale oculatezza e quale spesa la possono garantire?) in che cosa il nuovo lavoro sarà migliore dell'antico? Restava ancora nell'antico un leggero alito di vita, una misteriosa suggestione di ciò che era stato e di ciò che aveva perduto, una dolcezza nelle sue linee delicate dove la pioggia ed il sole avevano insistito.

Nulla resta di tutto questo nella brutale durezza di una scultura nuova..... La prima tappa di un restauro (ho visto ciò mille e mille volte; l'ho visto al Battistero di Pisa, l'ho visto alla Ca' d'Oro a Venezia, l'ho visto alla Cattedrale di Lisieux) consiste nel mettere l'antico lavoro in pezzi. La seconda consiste, di solito, nel riprodurre la copia meno dispendiosa e più miserabile che sia possibile, solo quanto basti a dare un'illusione; in ogni caso, per quanto curata e finita che essa possa essere, resta sempre una pura imitazione, un freddo simulacro delle sole parti che potevano essere modellate con delle aggiunte ipotetiche; e posso dire che la mia esperienza non mi ha fornito che un esempio dove tutto ciò era stato raggiunto, o per lo meno tentato di raggiungere, con il più alto grado di fedeltà possibile, voglio alludere al Palazzo di Giustizia di Rouen.

Non parliamo quindi di restauro. Esso è una bugia dal principio alla fine. Voi potete fare un calco di un edificio e formarlo, come potete farlo di un cadavere e la vostra forma potrà contenere geometricamente la carcassa dei vecchi muri, come l'altra lo scheletro del vostro cadavere, ma io non ne vedo il vantaggio, nè ciò m'interessa. Il vostro edificio è distrutto e più totalmente ed inesorabilmente che se fosse, crollando, ridotto ad un mucchio di polvere od impastato in un ammasso d'argilla. Si è più spigolato sulle rovine di Ninive, di quello che non si potrebbe mai fare per la ricostruzione di Milano.

Ma, si dirà, il restauro potrebbe costituire una necessità!

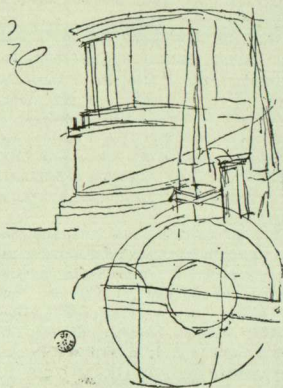



Fig. 1

E sia. Ma allora affrontate questa necessità faccia a faccia ed accettatela con tutte le sue condizioni. La distruzione s'impone? accettatela come tale, abbattete l'edificio, gettate le sue pietre negli angoli più remoti, fatene delle scaglie per linee ferroviarie, fatene della calce, come vi pare, ma fate ciò onestamente, non tentate di mettere al posto delle cose una bugia! E se voi temete questa necessità, prima che essa sopravvenga, voi potete prevenirla. Il sistema del giorno d'oggi (sistema che, io credo, almeno in Francia è comunemente applicato dai muratori per procacciarsi del lavoro, come l'Abbazia di Saint-Ouen che fu distrutta dai magistrati della città per dare lavoro ad alcuni vagabondi) consiste anzitutto nel trascurare i monumenti ed in seguito restaurarli. Prendete la debita cura dei vostri monumenti e non avrete bisogno di restaurarli. Qualche foglio di piombo posto a tempo su d'un tetto, qualche foglia caduta, spazzata in tempo da un pozzetto di scarico di pluviali, possono salvare dalla rovina tetti e muri. Vegliate su di un antico edificio con cura ansiosa; conservatelo come meglio potete ad ogni prezzo da ogni causa di decadenza; contate le sue pietre come voi fareste dei gioielli di una corona; metteteci delle sentinelle come alle porte d'una città assediata; legatelo con del ferro dove si disgrega; sostenetelo con dei travi dove cede; non vi preoccupate della bruttezza di un appoggio: è meglio una gruccia che una gamba perduta; fate tutto ciò con amore, con rispetto, con assiduità e più di una generazione verrà alla luce ancora e sparirà nell'ombra. . . . . . . ».

Così si è espresso John Ruskin, il grande amico dell'Italia, ne « Le Sette Lampade dell'Architettura ».

Ho cercato, nella mia traduzione, di conservarne intatto lo spirito.

Parole veramente intelligenti a proposito della conservazione degli antichi edifici e sopratutto sincere ed entusiaste.

I monumenti non si devono ripristinare; si possono far rinascere ad una nuova vita.

« Un'altra epoca potrà dargli un'altra anima e sarà allora un'altro edificio »: è un'idea di poeta.

Niente ripristino.

I gloriosi resti del passato hanno perduto con il tempo il loro valore architettonico e a esso si è sostituito un altrettanto importante valore pittorico. Ora sono belli come è bello un albero, come è bello un fiume. Innestare una nuova vita sui ruderi, formidabili sorgenti di misteriosa poesia, vuol dire attingere dal passato forze creative che, unite alle possibilità d'oggi, daranno il mezzo per realizzare nuovi splendenti esseri architettonici. Ecco l'archeologia, nuovo strumento dell'architettura vivente, assolvere un compito di ringiovanimento.

Non scienza necroscopica di dissezione; ma poesia creativa.

Già a Roma queste sistemazioni furono tentate nel passato: Santa Maria ad Martyres, Santa Maria degli Angeli, San Bernardo, sono altrettanti tipi di innesti di architetture moderne (rispetto al tempo nel quale erano state realizzate) su di antiche costruzioni romane. Nelle prime due, il rudero vive la sua commovente vita antica; l'altra non è che utilizzazione di strutture.

Oggi le possibilità sono magnifiche.

I ruderi possono molto efficamente essere messi in evidenza con inquadrature nettamente moderne per dare splendore a nuove architetture e per creare tagli prospettici che il progresso dell'arte fotografica e cinematografica ci ha educato a prediligere. I ruderi possono essere utilizzati con sistemazioni aderenti ai materiali ed alle possibilità tecniche odierne con ingegnosa

e raffinata maniera, senza manomettere arbitrariamente un monumento.

Quando nel giugno dell'anno XI apparvero le prime riproduzioni di un disegno del prof. Muñoz (fig. 13) relativo ad un restauro dell'Augusteo, scrissi in proposito un articolo, su « Quadrante » 14. Era mio vivo desiderio che il Muñoz rispondesse alle mie precise obbiezioni, felice, se avessi detto delle inesattezze, di ricredermi. Ma l'articolo è rimasto senza risposta. Credevo che il progetto fosse caduto da sè, ma poichè oggi si parla di realizzarlo e siccome la cosa è di una importanza enorme, credo meriti una matura ponderazione prima che si passi dalle parole ai fatti.

Ho sempre pensato che un'impostazione chiara del problema, un concetto preciso di partenza sia la condizione indispensabile per arrivare ad una soluzione chiara ed esatta. Mi sembra quindi logico di rivolgere al Muñoz la seguente domanda:

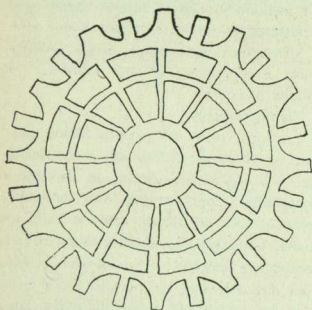



Fig. 2

Il suo concetto è forse quello di riedificare tutte le parti mancanti del glorioso rudero per mettere sotto gli occhi dei romani 1936 il monumento tale e quale era uscito dal cantiere quasi duemila anni fa?

Se questa è l'intenzione, si badi che in fatto di **ripristini** occorre andare molto cauti perchè se non si è **scientificamente e materialmente sicuri** che tutto quello che si rimpiazza è **assolutamente ed indiscutibilmente la verità**, il ripristino diventa una falsificazione. Ora, in questo caso specifico, mi pare che siamo **ben lontani** da questa sicurezza. Quando si entra nella sfera delle probabilità, ossia delle ipotesi, non è più lecito mettere pietra su pietra. In questo caso si fanno plastici, progetti grafici, si scrivono opinioni.

Le pietre sono estremamente care e durature.

Vi sono dei monumenti, come il Colosseo, che si trovano tuttora in condizioni veramente singolari: tutto è cognito, tutto è palese. In questi casi è scientificamente possibile, prima di iniziare il lavoro, di compilare un rigoroso **progetto** di ripristino.

Ve ne sono invece moltissimi altri, intorno ai quali non si conoscono che ipotesi e per i quali tutte le possibilità di restauro sono basate su quello che i futuri scavi potranno rivelare. Il venire alla luce di un frammento piuttosto che di un altro, può far crollare tutto un castello d'ipotesi ingegnose, e indirizzare verso un ordine di idee totalmente differente.

Questo, non v'è dubbio, è il caso del Mausoleo d'Augusto.

COME E' POSSIBILE IN QUESTO SECONDO GENERE DI SITUAZIONE PREPARARE UN PROGETTO PRIMA DI INIZIARE GLI SCAVI ?

Come si può fissare e precisare una certa forma di restituzione in base a quello che si spera di trovare? E se non si trova?

Allora si inventa: ciò è molto rischioso. Il ripristinatore del Mausoleo saprà certamente che è probabile che del rivestimento esterno non si trovi proprio nulla. Per moltissimi secoli il Mausoleo è stata una magnifica cava di pietra e risulta, senza dubbio, che la facciata della Cattedrale di Orvieto è stata eseguita con il marmo ricavato da tale rivestimento (documenti LXX, CLXXXIII, CCXI nell'Archivio dell'Opera del Duomo d'Orvieto, editi dal prof. Luigi Fiumi).

Dopo gli scavi del 1926-30 si può contare su una planimetria indiscutibile e che annulla quelle di Antonio da Sangallo (1482) del Bufalini (1551) del Nolli (1748) del Piranesi (1762) del Lanciani (1888): il rilievo compilato dall'ing. Guglielmo Gatti (Fig. 4; le parti in nero sono le esistenti).

Questa planimetria ha un riflesso anche sull'elevazione, nel senso che rigetta, evidentemente, tutte le soluzioni di ricostruzione col tamburo a nicchioni come quella del Canina e del Gatteschi.

Per quello che riguarda l'ossatura interna, nei riguardi dell'alzata, possiamo con certezza definirla fino al secondo ordine di archi. Per il resto si entra nel campo delle ipotesi. Così nulla possiamo dire di sicuro riguardo alla forma e alle dimensioni della copertura del monumento.

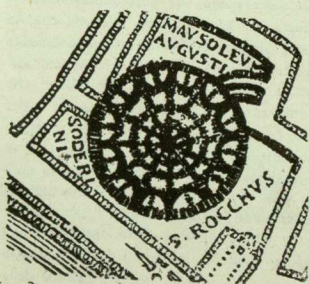



Fig. 3

E' da scartarsi l'ipotesi del Canina per la forte inclinazione delle scarpate (superiore ai 45°) che non avrebbe consentito un duraturo equilibrio delle terre.

D'altra parte vi è l'ipotesi del Du Perac. Il Du Perac (fig. 5), come gli altri artisti del XVI secolo, hanno rappresentato il Mausoleo con una copertura a gradoni sorreggenti uno strato di terra orizzontale. Ciò che dal punto di vista « razionalità » è molto convincente.

Questo è il solo sistema per garantire la durabilità del monumento e per annullare l'effetto delle degradazioni dovute alla azione del tempo e degli agenti esterni. Ora i costruttori romani, che avevano realizzato questo monumento principalmente per durare nel tempo, non potevano aver fatto a meno di considerare questo importante lato del problema e di risolverlo in questo unico modo possibile.

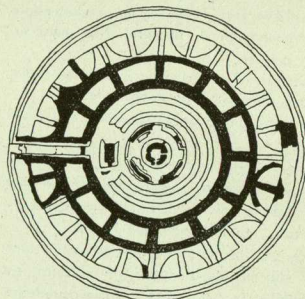
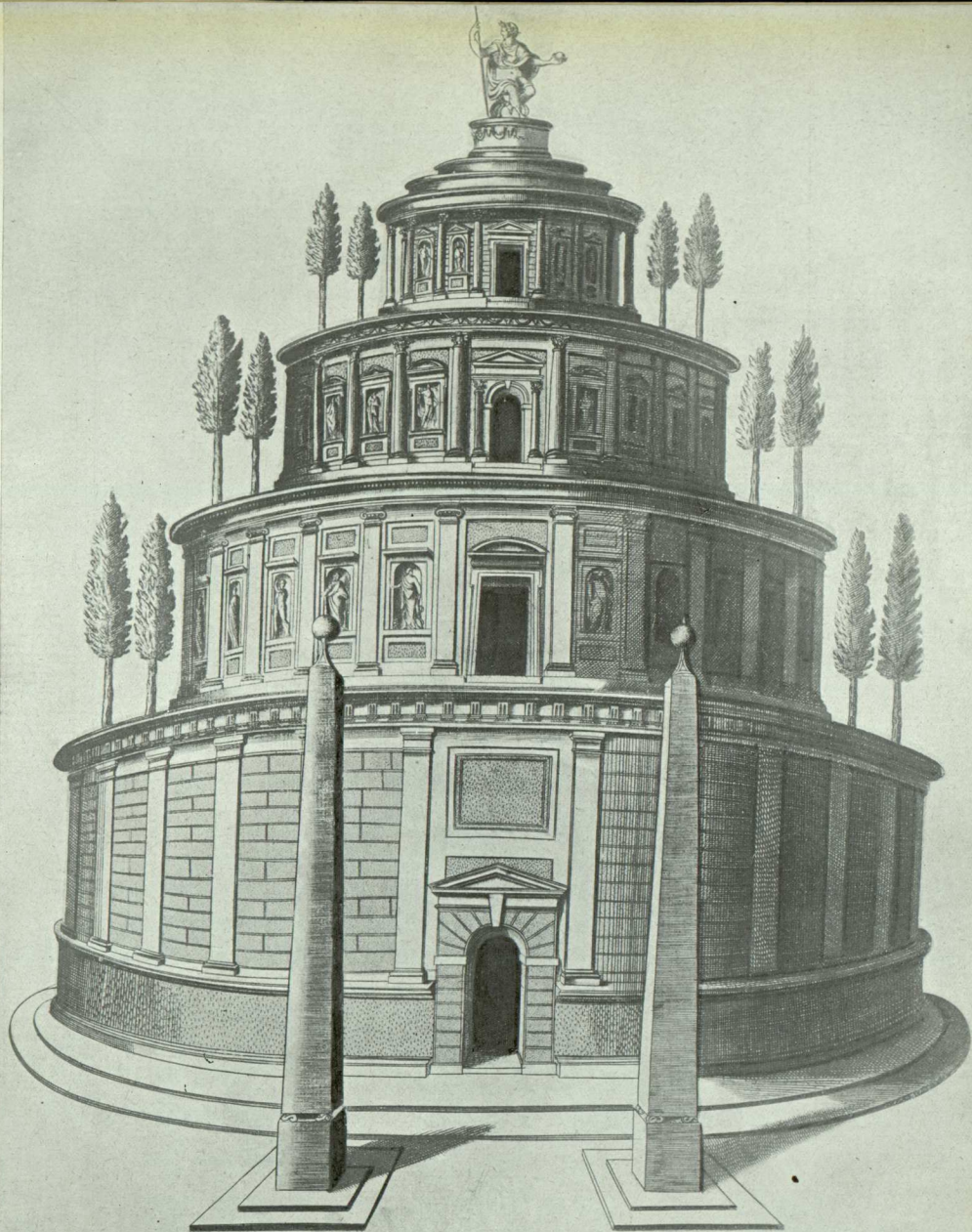
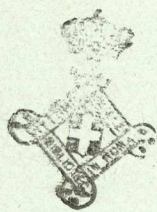



Fig. 4

Uno spessore di terra costante, o quasi costante, è molto più favorevole per l'impianto della vegetazione e più leggero a parità d'efficacia.

L'ipotesi del Giglioli, delle intemperie che hanno « scarnito » il tumulo conico riducendolo ai cilindri dell'ossatura e che erano stati così completati nei progetti di ricostruzione degli artisti del '500, è ingegnosa, ma non mi pare sufficiente.

Forse la copertura era proprio come nel disegno del Gatteschi che, evidentemente inesatto per il cilindro di base, è convincente per la parte riguardante la copertura perchè concilia l'idea del tumulo, di cui parla Strabone, con i vantaggi costruttivi che il sistema presenta e che i costruttori romani non potevano non aver tenuto molto in considerazione.

Per quello che riguarda il rivestimento architettonico esterno, il progetto si basa evidentemente sul profilo (fig. 7) disegnato da Baldassarre Peruzzi. Ma alla Galleria degli Uffizi esiste anche un altro di-

Ricostruzione del Du Perac edita nel 1575 (fig. 5)

segno pure del Peruzzi (fig. 1). Ed allora tutto sarebbe chiaro, ma molto diverso dal progetto Muñoz poichè il profilo di cui la fig. 7 si riferirebbe al basamento al disopra del quale (con l'intermediario dello zoccolo, di cui la fig. 6 pure del Peruzzi) poggerebbe l'ordine di paraste.

Ciò sarebbe logico ed abbastanza aderente alla ricostruzione che ne fa il Du Perac (di poco posteriore al Peruzzi) in « Speculum Romœ Munificentiæ » del Lofredi, anno 1573 (fig. 5). Un architetto capisce molto bene la funzione di questo zoccolo circolare (fig. 6), sia come raccordo graduale tra l'ordine architettonico (contenuto nella risega del muro perimetrale ed il basamento, che non può finire in modo troppo semplicista con una nuda e cruda fascia di cm. 60 d'altezza, sia per rendere visibile la base delle paraste anche a chi fosse abbastanza vicino al monumento.

Di preciso non sappiamo com'era la porta d'ingresso del monumento perchè ciò che si può ricavare dal disegno prospettico del Peruzzi è molto sommario. La statua d'Augusto che coronava il monumento non si sa se fosse in piedi o seduta, Du Perac e Pyrrho Ligorio la disegnano seduta, altri in piedi, ma nessuno su ciò aveva dati di fatto.

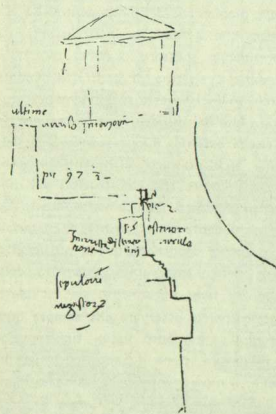



Fig. 6

La considerazione più importante che è contro il rifacimento del monumento è la seguente:

Come si rileva dalla planimetria del Gatti, manca del monumento tutta la zona perimetrale, quindi, sostanzialmente, il progetto Muñoz consisterebbe nel nascondere dietro a una parete di molto dubbia rispondenza al vero, la parte genuina e quindi interessante del glorioso rudero che è quella esistente. Poi, è prevista una copertura altrettanto dubbia.

Esternamente nulla di autentico sarebbe più visibile.

Torniamo ora alla **questione sostanziale** che è la **base** del progetto Muñoz e nello stesso tempo, per me il suo punto debolissimo:

« Il basamento era sormontato da un ordine architettonico oppure no? ».

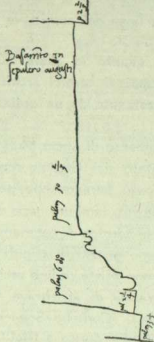



Fig. 7

POICHE' SE IL DOTT. MUÑOZ NON POTRA' DIMOSTRARE IN MODO INDISCUTIBIBILE CHE QUEST'ORDINE NON ESISTEVA, NESSUN ARCHEOLOGO AL MONDO POTRA' ACCETTARE IL SUO PROGETTO.

In questa mia affermazione è il **PERNO** di tutta la questione. Se non si supererà questo ostacolo, è inutile discutere sulle questioni accessorie, per esempio la probabile forma, piuttosto che un' altra, del cono arboreo.

Mi pare impossibile dimostrare l'assenza di quest'ordine architettonico, perchè, al contrario, una serie di considerazioni mi fà credere, in modo indubbio, alla sua presenza.

Baldassarre Peruzzi fu presente agli scavi del 1519 (al principio del 1500 il monumento, benchè in cattive condizioni, si innalzava ancora isolato col suo bravo tumulo di terra come si vede nella prospettiva dello Schedel, 1493, e nella pianta del Bufalini del 1551). Durante tali scavi egli prendeva appunti accuratamente su di un taccuino. Il taccuino « brutta-copia » è (purtroppo incompleto) alla Galleria degli Uffizi. Sei fogli dell'altro sono alla Biblioteca Comunale di Siena. Inoltre agli Uffizi vi sono cinque tavole di geometrici del Peruzzi relativi al Mausoleo.

Il prof. Alfonso Bartoli fece uno studio intelligente e minuzioso di questi disegni e nel 1927 pubblicò una relazione in proposito sul « Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione ». Il Bartoli non metteva in dubbio l'esistenza di questo ordine:

« . . . . . Sebbene si tratti di uno schizzo segnato rapidamente a mano libera (fig. 1) a me pare che la rappresentazione sia attendibile nell'insieme e nei particolari. Il Peruzzi nello studio dei Monumenti non si lasciava trasportare dalla fantasia; ciò che gli si presentava frammentario o manchevole raramente lo completava ed in ogni caso su elementi sicuri.

« Lo schizzo prospettico d'insieme del Mausoleo si può affermare il risultato genuino delle osservazioni fatte dal Peruzzi in occasione degli scavi del 1519.

« Infatti lo schizzo prospettico è per alcune parti controllabile con i rilievi fatti dal Peruzzi direttamente dal vero durante gli scavi e segnati nel taccuino; e ciò dà garanzia per quelle altre parti per le quali ci manca oggi un controllo.

« Nello schizzo prospettico, il Peruzzi ci presenta l'esterno del Mausoleo costituito da un muro, costituito a sua volta da un imbasamento e da una sopra elevazione. Su questo doveva ergersi il tumulo. Dell'imbasamento il Peruzzi prese minutissimi ricordi misurati nel taccuino del 1519 e delineò tutto il profilo.

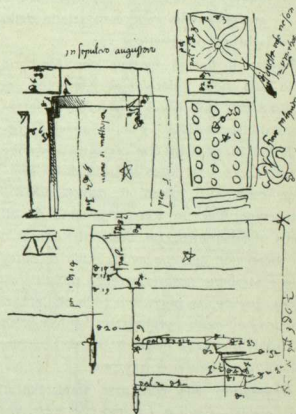



Fig. 8

« Con codesti rilievi si confronti lo schizzo prospettico; sebbene ivi l'imbasamento sia segnato sommariamente pure l'identità nelle sagome e nell'insieme risulta evidente.

« Anche più sommaria è la rappresentazione della sopraelevazione decorata da lesene e sormontata da cornicione. Se il taccuino del 1519 ci fosse pervenuto completo, io cre-

do vi troveremmo per i singoli elementi confronti sicuri.

« Pur mancandoci questi, la rappresentazione della sopraelevazione io la credo vera per più indizi che insieme concordano. In una delle pagine superstiti del taccuino del 1519, il Peruzzi ha preso ricordi di una cornice dorica con relativo fregio a triglifi e metope del Mausoleo che a me pare convenga bene al coronamento della sopraelevazione (fig. 8).

« Cornice e fregio del rilievo del Peruzzi, risultano alti complessivamente m. 1.80, tutto l'ordine perciò sarebbe alto m. 12. E questa pertanto sarebbe l'altezza della sopraelevazione. Cercare misure nello schizzo prospettico, sarebbe assurdo; ma, pur trattandosi di una delineazione sommaria e dimostrativa, il Peruzzi, artista vero, vi ha messo in evidenza i rapporti di misura fra le singole parti. L'altezza dell'imbasamento vi apparisce minore dell'altezza della sopraelevazione.

« L'imbasamento era alto dai 9 ai 10 metri; accettando l'altezza ipotetica di m. 12 per la sopraelevazione, il rapporto apparisce bene espresso nella rappresentazione dello schizzo prospettico. . . . . . ».

Inoltre il Bartoli osserva che Strabone nella sua nota relativa al Mausoleo, si esprime con una frase che tradotta letteralmente suonerebbe: « sopra un'alta crepedine » espressione che certo non avrebbe potuto usare se si fosse trattato di un semplice basametro senza il completamento dell'ordine. Per un tumulo enorme di 80 metri di diametro, un basametro di 9 o 10 metri non avrebbe avuto nulla di notevole e Strabone non ne avrebbe notata l'altezza. Invece, se prestiamo fede al Peruzzi e diamo al muro perimetrale del Mausoleo 22 metri d'altezza l'espressione di Strabone appare giustificata e naturale.

In seguito alle conquiste fondamentali del Bartoli — egli è il primo che abbia veramente fatto luce sul problema del Mausoleo d'Augusto ed è l'autore di una grande opera relativa ai disegni della Galleria degli Uffizi — il Lanciani nel 1882 aveva pubblicato uno studio incompleto sui disegni del Peruzzi ed Erberto Fiorilli compilò una ricostruzione del Monumento pubblicata nel « Bollettino d'Arte del Ministero della P. I. » nel 1927 (fig. 15).

Alle precise parole del Bartoli aggiungo le seguenti osservazioni:

Anzitutto dall'esame del foglio del Peruzzi relativo alla cornice dorica (fig. 8) che il Bartoli dice: « convenga al coronamento della sopraelevazione », mi è risultato che tale cornice è ARCHITRAVATA. Nel foglio è tracciato il profilo della sopra cornice, e più in alto, a sinistra, di fronte, il fregio con una parte di triglifo. Al disotto del fregio la linea dell'architrave quotata in palmi 1 e digiti 14.

Ora, per quanto io abbia cercato, non esistono esempi di cornici architravate che non siano sostenute da un ordine architettonico.

Nel monumento di Lucio Munazio Planco a Gaeta, citato dal Giglioli come tipo di Mausoleo coevo paragonabile per forma a quello d'Augusto, tamburo liscio sorreggente un tumulo, la cornice di coronamento è dorica con fregio ornato di triglifi e metope, ma, poichè non esiste ordine architettonico, non vedo traccia di architrave. Anche nel sarcofago di L. Cornelio Scipione Barbato esiste una cornice dorica a triglifi e metope però senza architrave poichè l'ordine architettonico è assente. Così dicasi per il podio del Tempio della Fortuna a Palestrina, così per l'altare del Tempio di Zeus Mainikios a Pompei e, se si può assimilare ad una cornice dorica quella del Sepolcro di Cœcilia Metella, si osservi che, per la stessa ragione, anche questa è senza architrave.

Non c'è dubbio quindi che l'ordine architettonico esistesse nel Mausoleo d'Augusto.

Osservate questo controllo:

Il palmo era di 22 centimetri, il dito di 15 millimetri. Il nostro architrave quindi di cm. 43. Ora, poichè l'altezza della sopra cornice risulta dal rilievo del Peruzzi di palmi **3** e digiti **6 e mezzo**, ossia cm. 75,7, il fregio dovrebbe avere un'altezza uguale, e l'architrave circa **2 terzi** del fregio (ciò in osservanza alle regole di Vitruvio). Quindi l'altezza dell'architrave risultante dal taccuino del Peruzzi, attendibile.

E d'altra parte dove poteva trovarsi se non sulle paraste questa cornice dorica architravata?

Non certo a coronamento del basamento perchè qui risulta situata la fascia (figure 1, 6, 7, 17) e, per ammettere che vi fosse al suo posto una cornice dorica architravata, (strana e unica eccezione presunta) bisognerebbe impugnare la veridicità di tutti gli accurati, anzi pedanti, rilievi del Peruzzi dove compare la fascia con la sua brava quota di palmi 2 e due terzi. Volere oggi, nel 1936, pretendere di correggere i concordanti rilievi, minutamente quotati, del Peruzzi eseguiti nel 1519 davanti ad un pezzo d'architettura di cui oggi non esiste traccia, mi sembra cosa esagerata.

Eppure, nonostante ciò, il Giglioli (« Capitolium », n. 10, fasc. ottobre 1930) dice: « . . . .per il tamburo dunque, cioè per l'alto basamento sorreggente il tumulo, ricordato da Strabone, occorre ritornare completandole, alle misure del Lanciani. Nel suo fondamentale articolo del 1882 dove egli, quasi incidentalmente, viene a porre la questione, ricostruisce questo basamento di un'altezza di circa 10 metri (Una scheda del Peruzzi gli dà m. 10,08 ed un'altra m. 9,36). Questo basamento però deve essere completato in alto del fregio classico con metope e triglifi di cui ci ha lasciato misure e disegni lo stesso Peruzzi. . . . . ».

« Completato in alto » non è molto preciso; vorrà dire come finale del basamento, e allora io ho voluto fare un esperimento: ho dato provvisoriamente torto al Peruzzi, e ho accontentato il Giglioli. Riducendo tutto alla stessa scala naturalmente, ho piazzato, al posto della fascia, la trabeazione dorica (fig. 16). Risultato assurdo. La trabeazione appare di colpo troppo piccola rispetto alla proporzione del resto. Decisamente il Peruzzi ha ragione e la trabeazione ritorna a coronare le paraste ».

Un'altra semplice osservazione:

Dalla planimetria del monumento (fig. 4) si ricava che il muro perimetrale presenta il formidabile spessore di circa m. 4,50. Ora, dato il sistema di contraffortamento ad archi rovesci, questo spessore non è giustificato che dal dispositivo di accogliere, in una risega esterna, il piano delle basi dell'ordine architettonico, altrimenti bisognerebbe ammettere che i costruttori del monumento avessero illogicamente creato un muro richiedente una quantità di materiale per lo meno doppia di quella sufficiente, il che, data l'ammirabile organicità della pianta, mi pare nettamente da escludere.

Faccio inoltre osservare che **sempre** questi tumuli a tamburo liscio, finivano con una merlatura, come il Sepolcro di Cœcilia Metella, il monumento di L. Munazio Planco, il Tropœum Traiani, il Casale Rotondo (i merli giacciono ai piedi del rudero), il Tumulo degli Orazi e Curiazi, il Tumulo di Villa Blanc, la Tomba della Cartinia a Santa Maria di Falieri (Civitacastellana) i cui elementi di merlatura oggi si trovano al Museo di Berlino, e, se questi esempi non bastano, se ne troverà un'altro nel bassorilievo della Colonna Traiana. Perciò, anche volendo ammettere l'inammissibile ipotesi della mancanza dell'ordine architettonico, questo coronamento con un semplice listello, che appare nel progetto Muñoz, **costituirebbe una curiosissima eccezione.**

Pianta di Roma di Antonio Tempesta 1606 (fig. 9)

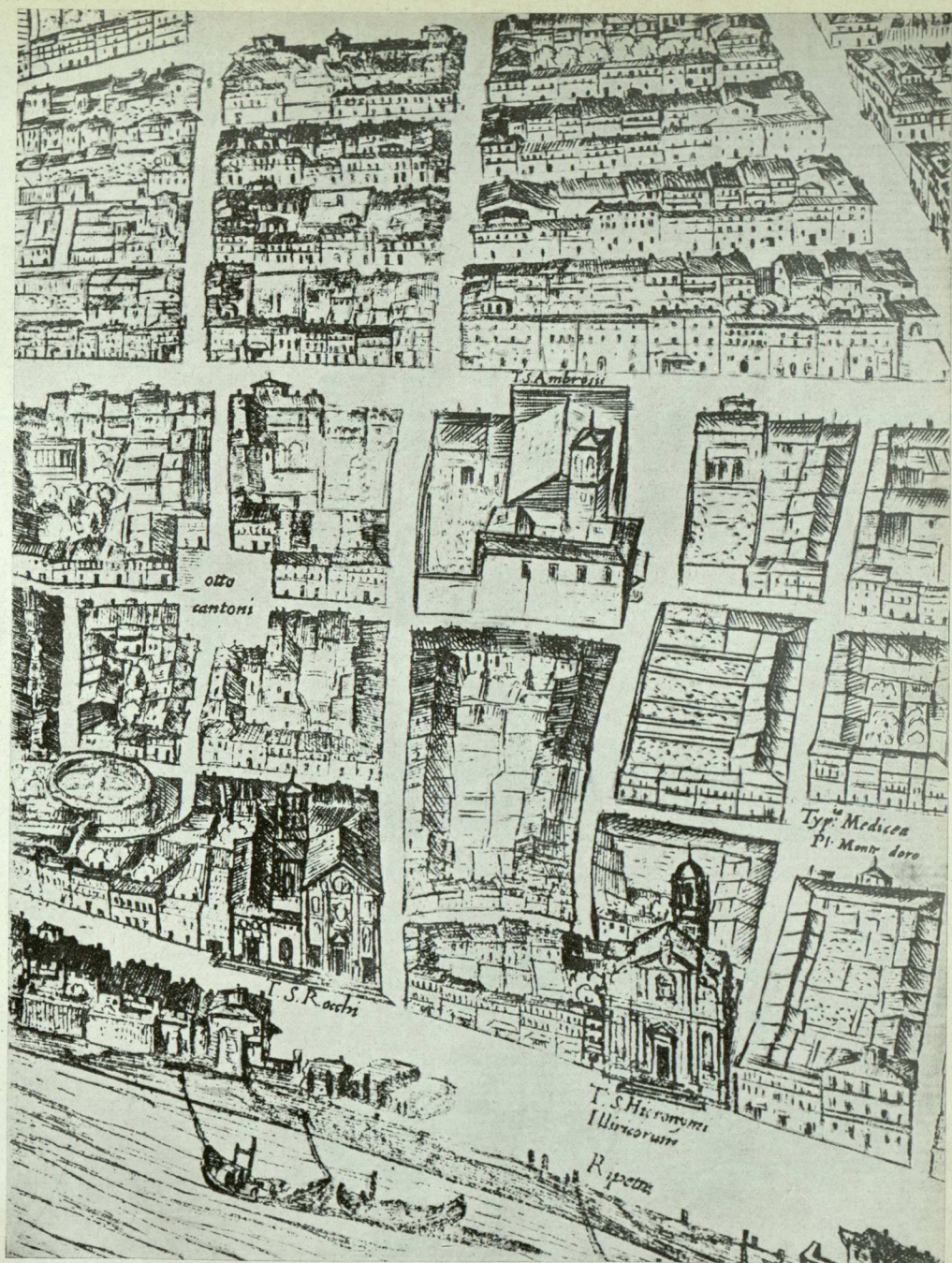
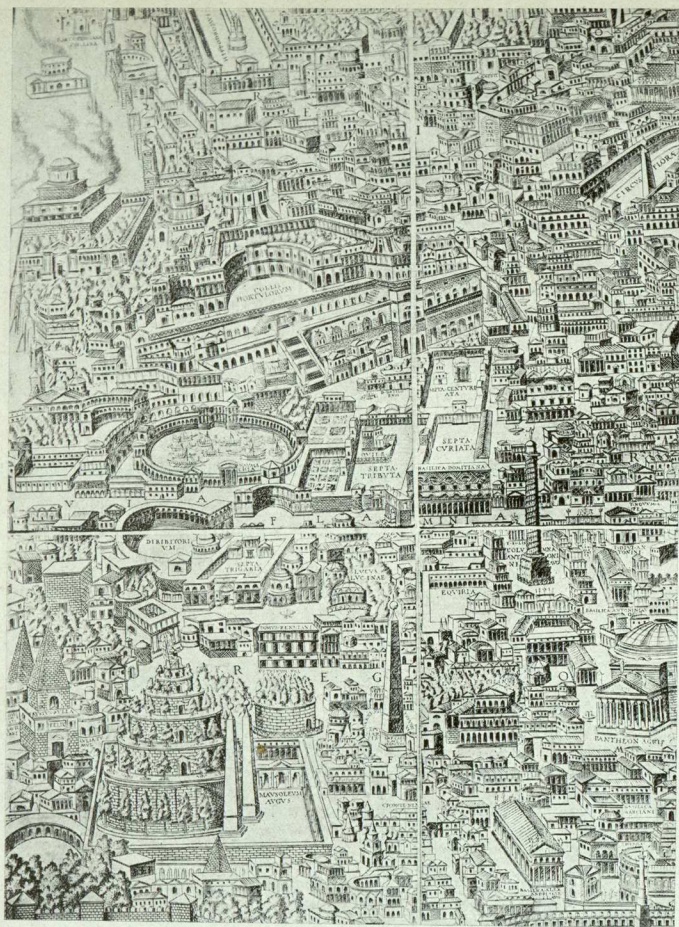



Fig. 10 - Ricostruzione di Roma di Pyrrho Ligorio (1561).

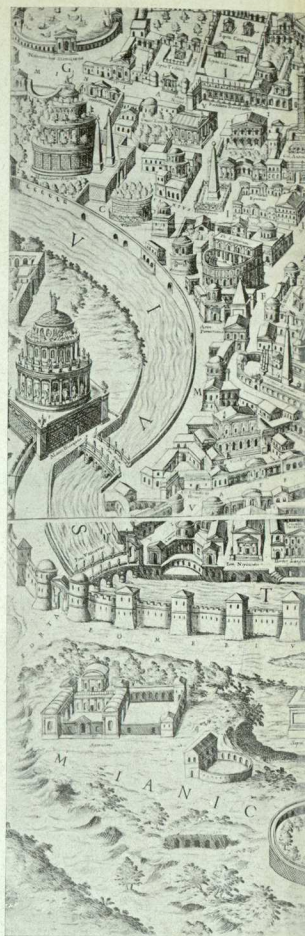



Fig. 11 - Ricostruzione di Roma del

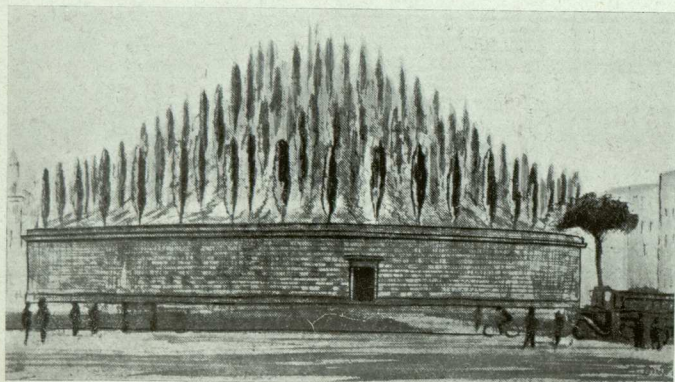



Fig. 13 - Ricostruzione del Mausoleo d'Augusto secondo il prof. Muñoz.

CHI CI QUADAGN

… Perac (1574).

Fig. 12 - Pianta di Roma di G. B. Falda (1676).

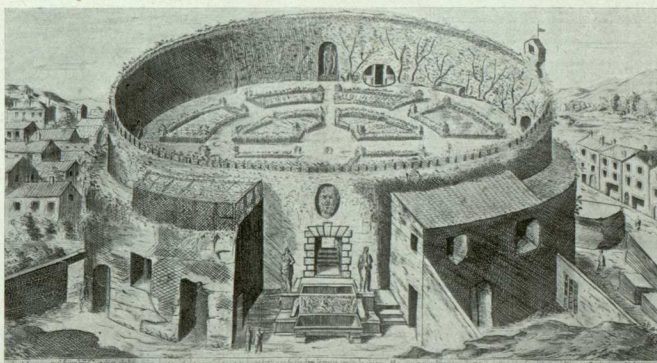
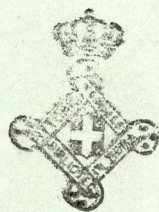



Fig. 14 - Stampa del Du Perac rappresentante il giardino Soderini.

A proposito del Monumento di Lucio Munazio Planco, roccaforte del Giglioli e del Muñoz, riporto dall'articolo del Giglioli, sopra citato, il seguente periodo:

« . . . . . . ma le somiglianze del disegno del Peruzzi con l'esterno del Mausoleo di Planco sono tali da rendere possibile che quest'altezza di circa 50 piedi (= 14.88) sia la giusta anche per l'Augusteo e che sulle parti disegnate dal Peruzzi-Lanciani di c. 10 m. sia sufficente di mettere il fregio dorico e il coronamento per altri 5 metri. . . . . . . ».

A parte la solita idea del Giglioli di volere appiccicare la cornice dorica, rilevata dal Peruzzi, sul suo profilo di basamento, mescolando nell'operazione anche il Lanciani (idea facile a dirsi letteralmente, ma assurda per ogni architetto che volesse provarsi a tradurla in disegno), faccio notare che l'altezza, come valore a sè, isolato, non ha nessuna importanza se non in rapporto con il diametro, poichè è precisamente questo rapporto quello che dà le proporzioni. Ora siccome il Monumento di Planco ha un diametro di m. 30, mentre il Mausoleo d'Augusto di m. 88,71 (pari a 300 piedi) l'osservazione del Giglioli non dice **assolutamente nulla.**

Per me invece questi rapporti fra lunghezza e altezza hanno un eloquente significato, ma in questo caso a vantaggio della mia tesi.

Le proporzioni dei monumenti erano sempre regolate da costruzioni geometriche. I monumenti egizi, dalla grande Piramide di Cheope ad uno qualsiasi dei porticati dei Tempi, erano immancabilmente basati sulla costruzione di un particolare triangolo, chiave delle leggi analogiche del ternario, base della sapienza esoterica degli antichi, Plutarco ne parla in modo ermetico nel capitolo su Iside ed Osiride dei sui « Opuscoli Morali ».

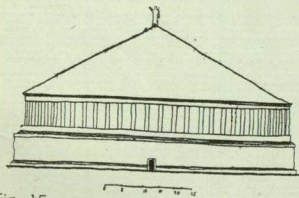



Fig. 15

Anche i monumenti greci erano fondati sulla stessa figura. Quelli romani, invece sono quasi totalmente derivati dal quadrato, in aderenza perciò a quanto esprime anche Vitruvio nel capitolo sulle proporzioni dei Tempi. E' noto a tutti come il Pantheon sia il più evidente esempio dell'applicazione del quadrato alle costruzioni. Avendo voluto io fare uno studio in proposito, mi sono risultati generati dal quadrato: il Colosseo, l'Arco di Costantino, l'Arco di Settimio Severo, l'Arco di Traiano ad Ancona, l'Arco degli Argentieri, il piccolo Arco di Salonicco, la Colonna Traiana, la Colonna Aureliana. Solo l'Arco di Tito presenta una eccezione poichè è basato sul triangolo e di ciò abbiamo la nota dimostrazione dovuta al Viollet-Le-Duc.

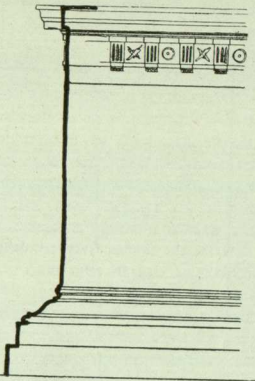



Fig. 16

Ora, per ritornare al caso nostro, tanto il Monumento di Planco, quanto il Mausoleo d'Augusto, dovevano, con tutta probabilità aver proporzioni basate sul quadrato. Infatti il diametro del Monumento di Planco è di m. 30, l'altezza di m. 14.48 che appena messo a posto il piano stradale con esattezza, sarà stata di m. 15. Sono quindi due quadrati uguali disposti l'uno a fianco dell'altro : è una legge immancabile.

Il Mausoleo d'Augusto aveva un diametro di m. 88,71. Ora, se noi supponiamo che il monumento (escluso il tumulo naturalmente) avesse la proporzione del Colosseo in corrispondenza del suo asse maggiore, ossia di quattro quadrati uguali disposti successivamente l'uno a fianco dell'altro, ne risulterebbe un'altezza di metri

$$\frac{88{,}71}{4} = \text{m. } 22.17,$$

valore che coincide quasi esattamente con quello ricavato dal Bartoli di m. 22=m. 12 (ordine) + m. 10 (imbasamento).

Dei due obelischi visibili nello schizzo prospettico (fig. 1), il Peruzzi ne vide uno in pezzi, ma con la base ancora sul piedistallo poggiante su fondazioni di travertino e di pietra sperona. Ciò forma l'oggetto di una sua tavola dettagliata e quotata. Egli ne rilevò minutamente tutte le parti, con le loro fratture in varii disegni nei quali studiò con pazienza il modo di farli ricombinare insieme. In uno di questi annoto: « Di questi obelischi ne son due a San Rocho uno fuori in la via pubblica e l'altro e sopterrato li a canto a l'augusta verso africo », fig. 319 del Bartoli, vol. II disegno degli Uffizi. Ricomposizione del resto facile come si può giudicare dalla stampa del Du Perac (fig. 14) e come l'esame diretto dagli stessi rivela (uno è inalzato in Piazza del Quirinale, l'altro in Piazza dell'Esquilino, come ognuno sa). Anche Antonio da Sangallo il Giovane li rilevò e fece progetti di ricomposizione.

Dunque il Peruzzi era perfettamente a conoscenza delle dimensioni degli obelischi e quando li rappresentò nel suo schizzo prospettico, non inventò nulla. La stessa cosa era per l'ordine architettonico della sopraelevazione. Non era in piedi o era in piedi in parte, ma il Peruzzi ne aveva sotto mano gli elementi che rilevò e quotò. Rilevò la cornice dorica che ne costituiva la trabeazione e certamente anche le paraste con i loro capitelli e le basi. « Se il taccuino del 1519 ci fosse pervenuto completo, io credo vi troveremmo per i singoli elementi conformi sicuri » osserva il Bartoli; e per me ha ragione. Del resto questi fogli mancanti non ci avrebbero fatto conoscere che i **particolari** dell'ordine, già di per se stesso determinato come proporzioni dalla cornice dorica architravata, della quale siamo a dettagliata conoscenza.

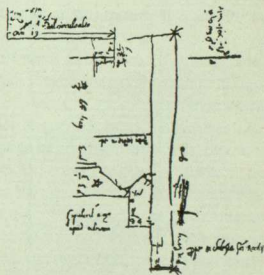



Fig. 17.

Il Peruzzi, che vide l'architettura del Mausoleo, benchè in rovina, è molto logico e naturale che abbia voluto compilare un disegno dell'insieme **con gli elementi reali che egli aveva diligentemente misurato,** senza che gli si possa per questo muovere alcun rimprovero di essere stato arbitrario, e che ciò possa minimamente incriminare l'attendibilità del suo meticoloso lavoro.

La presenza dell'ordine è per me, fino ad oggi, per quello che so, **indiscutibile.**

Contro tutte le mie considerazioni in favore, quali contro?

L'articolo del Giglioli, stringi, stringi, non porta che l'analogia col Monumento di Planco, e questa mi pare una debolissima ragione. Anzitutto i due edifici non sono paragonabili perchè presentano proporzioni diversissime (fig. 18), e poi il Monumento di Planco era senz'ordine perchè era molto più piccolo del Mausoleo d'Augusto che, assai più importante, doveva essere anche più ricco (era il sepolcreto di una famiglia imperiale) e quindi decorato con un'architettura più complessa. Il parallelo per me non calza.

Il progetto compilato dal prof. Muñoz è evidentemente generato da elementi opposti a quelli che sto notando.

Poichè si tratta non di un progetto polemico, non dell'esposizione grafica di una opinione, bensì di un progetto definitivo che prelude un'immediata esecuzione, esso non può essere che basato su PRECISI DATI DI FATTO che io ignoro. Al Muñoz ora sta a dimostrare la CERTEZZA dell'assenza di ogni ordine d'architettura, senza di che, il suo progetto di ripristino non ha motivo d'esistere. Se egli non sarà in grado di portare a conoscenza del mondo degli architetti e degli archeologi questi PRECISI DATI DI FATTO che lo hanno determinato alla compilazione del suo grafico, allora, escluso che si tratti di un progetto di ripristino, logicamente gli rivolgerò la seguente domanda:

E allora che cosa è? Che cosa si è inteso di fare? Quale è il concetto di partenza?

Non resta che una risposta: una composizione fantasiosa, decorativa, romantica, sul tipo di quelle che erano così care a Hubert Robert.

Anche questa può essere un'idea di partenza, e solo allora tutto sarebbe chiaro.

Però io credo, se è così, il prof. Muñoz raccoglierebbe pochi proseliti; in ogni caso, troverei leale far precedere il progetto da due righe di indicazione di quello che realmente vuol essere, perchè nessuno, non addentro nella questione, possa prendere per oro dell'orpello.

Mi pare molto migliore, come idea, la sistemazione attuale. Se il profilo del rudero, infossato rispetto al piano della piazza, si presenterà troppo basso (apparirà presso a poco come nella stampa del Giardino Soderini del Du Perac [fig. 14], io credo sia molto meglio alzarci sopra un muro in giro, di un materiale così diverso dal rudero che sia ben chiaro e che non abbia nulla a che fare con i resti del Mausoleo, coprirlo e ricavarci una magnifica sala, piuttosto che il cono di terra, stillante dannosa umidità, per sostenere il quale occorre una armatura semplicemente formidabile e quindi terribilmente costosa.

Avendo da molto tempo sognato di mettere in evidenza i resti di alcuni monumenti con sistemazioni moderne, chiare, aderenti al nostro spirito, sul numero di « Quadrante » giugno-luglio A. XI, esposi un mio progetto sommario di organizzazione dei resti del Mausoleo ad uso di sala d'esposizione. Escludere tutto ciò che è arbitrario, nulla intaccare dell'antico, facilitare l'osservazione e lo studio delle singole parti del monumento con delle disposizioni assolutamente estranee agli avanzi degli antichi edifici, sia per materiale, sia per lavorazione, sia per schematicità di soli piani adattati, mi sembra sia questo il modo veramente moderno per intendere l'archeologia come branca vivente dell'architettura. **Mai mi stancherò di ripetere questo concetto che ritengo fruttifero delle più interessanti ed eleganti soluzioni.**

Concetto sentito dal Duce che vide su Via dell'Impero un edificio modernissimo. Quando nel maggio del 1934 venne a Roma Le Corbusier, egli non sapeva nulla nè di quest'edificio, nè del concorso nazionale per il Palazzo Littorio, ma percorrendo Via dell'Impero, ebbe subito la stessa idea che volle fissare in uno schizzo e che mi mostrò entusiasta.

Oggi si deve capire che l'archeologia è l'arte di dare anima ai monumenti del passato, portandoli a partecipare della nuova vita del mondo.

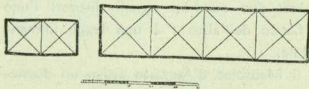



Fig. 18

La sala d'esposizione che io avevo studiato nel '34 potrebbe essere sostituita da una sala di concerti. La più suggestiva, la più tecnicamente perfetta sala di concerti del mondo.

Me ne dà lo spunto la sua planimetria perfettamente circolare: fin dal 1876, i signori Davinod e Bourdais avevano dimostrato che tale forma di pianta, è la più conveniente per realizzare una perfetta sala acustica. Ad una planimetria di questo tipo è applicabile un profilo di copertura già da loro definito, base degli studi che hanno permesso la esecuzione della Sala Pleyel di Parigi, che, portati più avanti per il lavoro, nel campo dell'acustica, dovuto a Gustave Lyon, Morin e Marty, hanno permesso la progettazione delle sale del palazzo dei Sovieti di Le Corbusier nel 1931.

Oggi, partendo da queste conquiste, siamo maturi per realizzare ciò che nel mondo non è stato ancora visto.

È un'occasione che non si presenterà più.

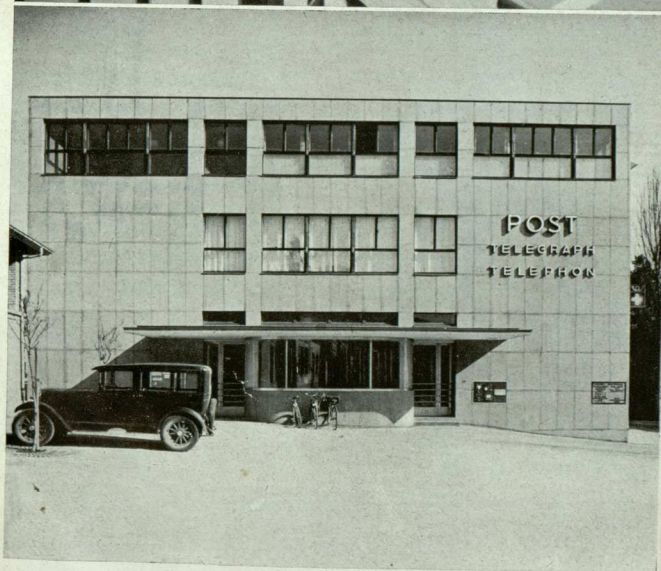
Internamente il rudero si può considerare diviso in due zone: l'una inferiore contenente la cella sepolcrale ed i due corridoi anulari; l'altra (già giardino pensile dei Soderini) a quella soprapposta. Le volte di separazione dei due piani sono oggi in gran parte croliate. Io ripristinerei questa antica naturale divisione dei resti del monumento. La parte inferiore resterebbe accessibile per lo studio strutturale del monumento stesso (accesso dal medesimo antico corridoio di ingresso al Mausoleo). La parte superiore invece conterrebbe la sala per i concerti.

Esclusione di qualsiasi genere d'ornato. Applicazione delle ultime conoscenze di oggi nel campo dell'acustica e dell'edilizia. Accesso alla sala dal piano di terra con una rettilinea larga scalea al disopra dei corridoi d'ingresso alla cella sepolcrale.

Completato e regolarizzato il bordo superiore della sala per i concerti, l'ossatura statica della copertura di tale ambiente, potrebbe essere realizzata, nel modo più moderno, con una struttura leggerissima a tiranti del tipo di quella studiata da Beaudouin e Lods, copertura che permette, per la indeformabilità derivante dalla forma circolare, di abolire ogni contraventamento, risultando così la più leggera copertura fino ad oggi conosciuta. Invisibile dall'esterno. Isolati acusticamente tutti i punti di contatto. Chiusura ermetica dell'ambiente. Respirazione artificiale di aria filtrata, purificata, riscaldata o raffreddata a fine di mantenere nella sala una temperatura costante fissa, secondo il procedimento inventato e già applicato da Le Corbusier.

Completerei la sistemazione esterna del rudero con aiuole di bossi le quali disegnerebbero con precisione sul terreno le parti della planimetria del monumento mancanti. Di guisa che ne risulterebbe una specie di giardino all'italiana periferico al rudero.

Nel 1559, Pio VI, dietro suggerimento del prete Antonio De Luca, in un caso analogo, risolve con grande raffinatezza e spirito pratico un simile problema. Così, per opera di Michelangelo, i resti delle Terme di Diocleziano contengono la Chiesa di Santa Maria degli Angeli, naturalmente nel gusto che era il moderno d'allora.

GUIDO FIORINI

Sala di biblioteca ed edificio postale di Carlo Moser

EVITIAMO LO SFACELO DELLO SPIRITO NUOVO

Da Stéphane Mallarmé a questa parte assistiamo a un dilemma atroce: la compressione crudele delle parole e dei fatti per raggiungere l'inaccessibile, sistemare il negativo e perciò la morte di ogni cosa che non sia quella che s'inserisce nella dialettica materialista. Da allora, il poeta che dovrebbe essere il condottiere spirituale di un'epoca, è proprio colui che ciurma con tutti i luoghi comuni invece di combatterli, colui che non glorifica nemmeno più il paese legittimo, colui che — arrotolandosi su sè stesso — si lascia avvincere dal nulla di cui ha spavento. È questo lo spettacolo che offre oggi l'Europa nel campo intellettuale.

La poesia non avendo più nessun oggetto da difendere diventa oscura, dilettantesca, inatta a sollevare lo spirito delle nazioni. Siccome deve pur vivacchiare, appoggia la consunta fantasia su una dose minima di realtà, più conformista che esaltante. Non avendo la possibilità di spezzare il nemico, di essere divampante come il fuoco, canta un po' i fiori, un po' gli uccelli, frammistandoli con le stazioni e i pali telegrafici, tanto per dare una sembianza di modernità al ritmo decadente e purulento della sua immaginazione bastarda.

Cosicchè vediamo i surrealisti francesi aderire al comunismo e condannare Staline; i comunisti russi lavorare alle promesse sociali di un'era nuova e mettere all'indice l'architettura funzionale; il tedesco medio assorbire come un veleno i postulati spirituali di una coltura nazionale e manifestare un'avversione oltraggiosa per la pittura astratta (accusata in Germania di essere un prodotto sovversivo e nell'U.R.S.S. l'ultima trovata del capitalismo moribondo); la puritana Inghilterra interessarsi strenuamente alle opere aggressive e proclamarsi pacificatrice dell'universo. E così via di questo passo nel mondo dei feticismi nel quale la verità non è la buona da dirsi, dove la realtà viene considerata una meta pericolosa.

Tuttavia, siamo debitori di questo fenomeno curioso. Con l'assurdo esso ci ha provato una particolarità sovrana dello spirito nuovo assunto dal fascismo: la disciplina dell' arte sta nella disciplina della nazione. L'arte deve essere una volontà coerente con il regime. Questo regime deve poter aprire le vie all'arte. Mussolini ha detto giustamente: « l'arte è per noi un bisogno primordiale essenziale della vita ». Lo spirito al pari della materia. La forza e l'intelletto sullo stesso piano di conquista. Ma la ragione prima del sentimento.

Superata la fase politica, l'arte deve librarsi al di sopra per abbracciare un più vasto orizzonte. È questo il senso maggiore della sua libertà. In tal modo, non si vedrebbe, come in Russia, il Governo imporre agli artisti — per ordinazione — una arte proletaria, una letteratura proletaria, una musica proletaria senza la forza materiale di una vera tradizione. L'arte nuova che ha, quale missione, di rappresentare lo spirito nuovo di un popolo nuovo, non può essere fabbricata in due tempi tre movimenti. Finora, nella dottrina spirituale moderna, soltanto il fascismo ha saputo salvaguardare il concetto integrale dello spirito nuovo.

Nell'attuale consesso delle discipline funzionali quale è la parte dell'arte e più specialmente dell'architettura? Innalzare delle immagini? No! Ma costruire degli organismi vivi, vivi quanto l'uomo e predisporre l'attrezzatura sociale di un ordine nuovo. Organismi e sviluppi periodici e continui, l'arte e l'architettura di oggi non saranno quelle di domani. Si vive alla giornata, per il presente, considerando l'avvenire.

Tutte le tendenze degli animatori di un mondo nuovo sono impregnate di questa totale aderenza al carattere brutale del momento, al carattere quotidiano, che è anche la più lampante conferma dell'unica possibilità atta a vivere del razionalismo: puntare verso il sud. Analizzando le opere recenti di Le Corbusier, Gropius, Aalto, Miës van der Rohe, Molnar, Scharoun, Papadaki, Sert, Figini, Lingeri, Terragni, Ghiringhelli, Reggiani, Soldati, Melotti, Fontana, Licini, ecc.; si intuisce un impulso sintomatico e fatale dell'architettura e dell'arte moderna verso le leggi concise del sud, un impulso verso un grande periodo latino, verso una grande chiamata mediterranea.

L'interesse più vivo di questo ritorno alle sorgenti primitive dell'architettura eterna, risulta dal fatto che esso si effettua con equivalenza spirituale di tendenza fra certi artisti del nord e del sud, ma che la direzione ineluttabile dettata dagli eventi del secolo è quella del Mediterraneo. Si attende perciò la liberazione dell'architettura dai convenzionalismi borghesi e dai conformismi materialistici dall'Italia, dalla Grecia, dalla Francia (se saprà rinnegare il lato troppo cortese dell'arte sua e dipartirsi dal carattere vezzoso dello spirito parigino), dalla Spagna (se potrà reggere l'indipendenza intellettuale in mezzo alle sue lotte intestine) e dall'Ungheria che ha felicemente assimilato la lezione del sud.

Spiace però constatare, malgrado il valore teoricamente uguale delle varie sezioni dell'intera tendenza, e il numero veramente impressionante di architetture di carattere razionalista realizzate in Germania prima dell'avvento di Hitler, in Svezia, Norvegia, Finlandia e Russia prima che venisse proscritta l'architettura funzionale, che gli artisti nordici — in molti casi — hanno giuocato un brutto tiro all'arte edilizia moderna. Si rivelarono spesso costruttori poco esperti e tendenziosi, tecnici « ersatz », esteti ripieni di formule simboliste, materialisti aridi e sistematici del pensiero. Non bastò la buona volontà per concretare una realtà magica, ma essa servì incoscientemente a stabilire un'idea ben diversa: l'affermazione di teorie annebbiate e sentimentali, le quali condussero direttamente al tentativo (abortito) di applicare all'arte i precetti del materialismo storico. Si veda, a questo proposito, la concezione dei Sovieti in materia di urbanismo ove la standardizzazione ha preso soltanto un'aria di rottura, ma nessuna volontà di costruzione alla misura dell'uomo; corpo e spirito.

Impantanandosi sempre maggiormente nell'intricata faccenda, alcuni fra i più autorevoli architetti tedeschi abdicarono in seguito alle pressioni grossolane esercitate dal nazionalsocialismo in materia culturale; abdicarono per essere stati impreparati a tradurre in atto una realtà rapida; tradirono in pieno il razionalismo per mancanza di moralità. Il motivo lo troviamo nell'assetto commerciale e opportunista di certa architettura moderna dell'epoca repubblicana, ebraica e democratica (Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Emil Fahrenkamp) che imperversò in Germania per anni e anni. Pur vivendo sui diritti del razionalismo, questa architettura dimostrò di essere inetta ad affrontare i problemi dell'arte, incapace di accostare il potere regolatore del funzionalismo alle nuove espressioni sociali, questa architettura non seppe discernere fra la biada i veri fini dell'edilizia moderna, non seppe rivendicare un sistema estetico di forme ben definite che ogni saldo regime politico deve poter ottenere.

Le « invenzioni » sono la totalità dell'uomo e le forme liriche che sono pertanto, nell'opera compiuta, l'emanazione logica delle forme funzionali, non trovano talvolta presso gli artisti nordici nessuna simpatia. Essi temono i capitomboli, i pensieri audaci dei poeti latini, e preferiscono una musica blanda della costruzione, tutta pace, discrezione, amenità. Noi, giovani italiani, ci ribelliamo contro l'imposizione di una tale architettura. Vogliamo un'arte aggressiva, forte d'impegni e di vedute lontane; vogliamo un'arte crudele nei suoi atteggiamenti, un'arte che sbaragli quelle povere particelle di simbolismo architettonico che si esprimono con enormi maiuscole. Trattando d'arte, i nordici amano elaborare oscuri raffronti con la filosofia hegeliana, l'economia marxista, il jaurèsismo patriottico, la teosofia, la mitologia. Nelle loro opere vi spunta sempre il lato tronfio e magniloquente della cuffia intima di Riccardo Wagner. A noi risulta invece che l'architetto, per creare, si immedesima nella esaltazione lirica, ma soltanto in quella della plastica del nostro tempo.

Fuori dell'ambiente parolaio e dei ciarloni nordici, l'artista che punta verso il sud vuol trovare nelle possibilità tecniche

e plastiche del cubismo (**statica e precisione** latine), del futurismo (dinamismo e movimento mediterranei) e del neoplasticismo (funzionalismo forse più greco che olandese) l'unica soluzione per una rinascita decisiva dell'arte. L'architettura non ha ancora sviluppato appieno, compiutamente, le teorie che sono nate dal connubio astratto di queste tre tendenze ben distinte.

Una grande funzione di estetica astratta si trova sempre alla base di uno scopo pratico, in un mobile come in una costruzione, in una pittura come in una scultura. Se l'architetto rinuncia volontariamente a certe forme superate dell'arte, le sostituisce con altre più svelte nei modi, con altre di una eleganza nervosa e muscolare più semplice e più perfetta. L'elemento più importante dell'espressione riposa nell'armonia dell'insieme, armonia ondeggiante, penetrante, con la quale l'edificio si concilia lo spazio ambiente. Nello stesso modo che una legge fisica o acustica può condurre l'architettura su un terreno insospettato. Plasticità planetaria del « béton », dell'acciaio e del vetro i quali offrono ai piani, alle superfici e ai volumi della costruzione una aderenza naturale alla funzione precisa che ricorda lo spirito narrativo nella letteratura. Si costruisce una casa, si scrive una storia, si prevede la storia tutta intera di una città: la pellicola delle « 24 ore » di cui parla Fernand Léger. Questa narrazione non è estatica, ma si muove e brilla dei mille fuochi della nostra epoca, si soddisfa delle luci e delle ombre che annunciano il compito diverso delle pareti e della planimetria: il lavoro, l'igiene, il riposo, l'intimità, il dramma della vita. In questo risiede il lato misterioso, imponderabile e direi quasi « monumentale » dell'architettura. E' grande quanto una tragedia classica.

Lo spirito dinamico e le trasposizioni di questa tragedia sono tuttavia anche fondati su certi ritmi di « stabilità ». Unità e simmetria, ripetizione e parallelismo, ordine orizzontale e ordine verticale, asimmetria e composizione di figure geometriche. Malgrado il suo ordine comune, si conferisce perciò all'architettura una grande varietà di espressione considerato che essa procede per unità semplice, composta o per gruppo, per simmetria o asimmetria, per gruppo incastrato a destra o a sinistra, per gruppo incastrato obliquamente, per incorniciatura, o addentellato, per simmetria con o senza asse, per asimmetria senza o con asse, per convergenze, per ripetizione semplice, sovrapposta, in superficie, in volume, incrocicchiata, in curva, con direzione o seguito, per parallelismo da i pieni o dai vuoti o dagli organi strutturali, per ripetizione di uno solo o più elementi. Come si vede, quanta fantasia racchiude il funzionalismo: di che spaventare l'Accademico più esperto.

La grande ricchezza di modi espressivi che il principio mediterraneo conferisce all'arte astratta, ci richiama ad osservare attentamente l'opera del tedesco Wassily Kandinsky annoverato fra i più insigni pittori contemporanei e le cui idee hanno una certa connessione con quelle che abbiamo esposte sinora, e svelano un aspetto un po' speciale della quistione riferentesi al simbolismo artistico: menda dell'arte nordica. Forse perchè di origine russa, Kandinsky (come, d'altronde, quasi tutti i pittori moderni anglosassoni) non ha ancora potuto abbandonare completamente la nozione di « sentimento » alla quale, noi latini, opponiamo quella di « lirismo ». Ciò va detto soltanto per la sua opera di critico, poichè la sua opera di pittore riscuote il nostro pieno consenso. Quand'egli risiedeva in Russia (vi rimase sino alla fine del 1921), in quei primi anni della rivoluzione, il futurismo era divenuto arte di Stato. Ma si trattava di un futurismo imperniato esclusivamente su un positivismo asciutto, avaro, e Kandinsky vi si trovò perciò a disagio. I nuovi pittori russi oltrepassarono la meta, volendo abolire il sentimento distrussero pure il lirismo e il fervore creativo. Uno di questi pittori potè scrivere un giorno questa bestialità: « un artista astratto può tranquillamente rimanere coricato nel suo letto e ordinare per telefono la formula della nuova opera che verrà eseguita meccanicamente da un qualsiasi imbianchino ». Bel rispetto del lavoro umano! Bello spettacolo di maschia attività oggi, l'arte astratta, a parte qualche rarissima eccezione (El Lissitzky, Kasimir Malewitsch, Vladimir Tatlin, Gabo e Ladowski — i quali, attualmente, producono poco o nulla). I marxisti russi imputarono all'arte astratta di essere distruttrice, pericolosa per il popolo; i marxisti tedeschi e svizzeri, invece, sostengono — erroneamente — che essa è un'arte borghese, un'arte dei tempi andati, un'arte che non avrebbe, perciò, alcun rapporto con l'avvenire; mentre gli hitleriani accusano l'arte astratta di essere materialista, marxista, senz'anima, di essere il risultato dei disordini del dopoguerra (urge precisare che è nata nei primi anni del secolo).

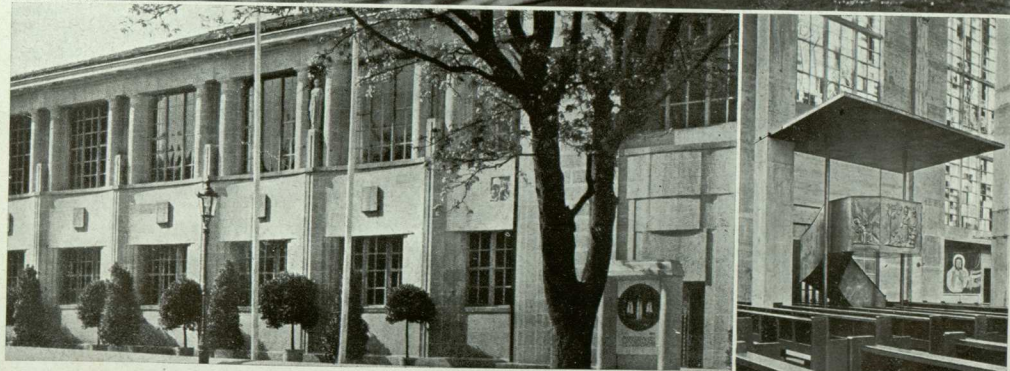
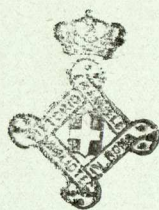
Sin dall'inizio della campagna per l'avvento di un'arte astratta, la posizione di Wassily Kandinsky è stata chiaramente definita da un punto di vista esclusivamente spirituale. Si noti il suo primo libro pubblicato nel 1912: « Uber das Geistige in der Kunst » (il senso spirituale nell'arte). Il Padre Domenicano Félix Morlion definì giustamente Kandinsky un logico. Infatti, egli ama tanto la teoria quanto la materia, e se ne spiegò ampiamente nel suo « Von Punkt und Linie zu Fläche » (Dal punto e dalla linea alla superficie), uscito nel 1926. Ma per lui la teoria, la materia, il ragionamento sono pertanto dei mezzi e mai lo scopo. Egli asserisce pure che la ragione interpretata come un Dio onnipotente e senza macchie è uno dei più gravi pericoli del nostro tempo. E qui siamo d'accordo con Kandinsky.

Un altro errore sarebbe quello di sostenere che l'arte può fare a meno della teoria e della ragione, l'unica sorgente d'ispirazione essendo l'intuizione. Un esempio forse unico nella storia dell'arte, e che rimane perciò un'eccezione, infirma questo concetto: il caso del doganiere Henri Rousseau.

Dove noi dissentiamo completamente da Kandinsky, è quando afferma che la ragione — pur essendo per l'arte nuova una forza assolutamente indispensabile — deve però essere posta sotto il controllo del sentimento, essendo questo l'ultimo giudice come è stato detto nel suo « Uber das Geistige in der Kunst ». Qui rispunta la tradizionale confusione nordica tra sentimento e lirismo. Noi Italiani, uomini forti, uomini audaci, vogliamo che la ragione sia al servizio del lirismo puro, soltanto del lirismo puro. Il sentimento è per noi un invalidamento dell'arte, un indebolimento effettivo dell'atto creatore.

Per le future investigazioni dell'arte astratta che convalideranno il postulato mediterraneo, ci è parso essenziale di ribadire ancora una volta che nel funzionalismo il pensiero non deve essere controllato dal sentimento, ma soltanto dal lirismo, perchè (come lo pensa pure Wassily Kandinsky) gli artisti che hanno paura della ragione hanno un cuore troppo debole. E' così che si definirà l'arte di Stato.

Per questo, Kandinsky e gli astrattisti italiani ed esteri rimangono per noi i veri continuatori della tradizione, quelli che salveranno lo spirito nuovo da un grande sfacelo. Ripetiamo: sono loro che continuano la tradizione e non i plagiari di questa tradizione. I primi operano con la fede dell'attività creatrice, gli altri con la fede del borsaiuolo.

ALBERTO SARTORIS

Carlo Moser: Chiesa a Basilea. In basso a sinistra: costruzione del 1907

MUSICHE DI PETRASSI

In tema di musicisti contemporanei, il critico e l'ascoltatore informato toccano il punto massimo della loro indagine quando riescono a scoprire la definizione. Attribuita una cifra più o meno appropriata, in linea di massima essa viene mantenuta per le occasioni più contrastanti e disparate. Qualunque sia l'evoluzione di un compositore, per un lasso di tempo passibile di durare tutta un'esistenza egli resterà, presso certa critica e certo pubblico, come nella prima definizione. E' infatti evidente che gran parte di chi scrive intorno alla musica e di chi vi si appassiona, ha ancora l'abitudine di cercare sopra tutto e avanti tutto una comoda cifra, la quale escluda facilmente qualsiasi ulteriore ricerca speculativa. In tal modo quando capita di trovarsi davanti alla nuova musica di un compositore già in precedenza definito magari con una massima sbrigativa e lapalissiana, ognuno può sottrarsi alla pena di rifarsi al principio, usando ancora una volta il solito metodo. Il quale a lungo andare diventa, in definitiva, il metodo della pigrizia e dell'ottusità! Gli esempi sono infiniti: tanti da riempire tutta una scala dimostrativa, da quelli illustri agli altri fioriti garbatamente intorno a musicisti ancor giovani e pur già compresi nel ritmo d'una effettiva evoluzione. Riguardo a questi ultimi le ricerche della definizione valgono sopratutto a scoprire la vena d'una derivazione, il gioco delicato delle influenze e dei precedenti nativi. Ed è giusto, in un certo senso. Infatti, quando accade di studiare ed osservare un nuovo musicista, il metodo più adatto a chiarirne la figura sinora sconosciuta è quello che intenda, prima di ogni altra cosa, stabilirne con sicurezza la paternità, per proseguire poi, su quella, intorno ai caratteri e a gli elementi specifici di cui è costituito il costrutto sonoro. Ma questo metodo positivo ha da riscontrarsi in sì fatti termini soltanto al principio, e deve inoltre apparir passibile di mutamento a seconda dei casi. Invece, perloppiù, esso tende ad accompagnare il musicista senza cambiare una sola sillaba della definizione faticosamente distillata a suo tempo. E accompagnarlo anche nei momenti più faticati e difficili di una evidente evoluzione o mutazione. Sempre con il tono saputo d'uno storicismo avanti-lettera.

S'intende però che anche la definizione trova qualche volta il suo fondamento di verità. Molte volte è bastata infatti una frase di poche parole a dare la sintesi della formazione di un musicista, della sua iniziale struttura stilistica. Ed è appunto però in questi casi che la definizione appropriata è rimasta intangibile e, presso tutti quelli cui ha fatto comodo, immutabile. Poichè rispondendo ad una originaria verità di sicura evidenza, eliminava in quanti la volessero assumere qualunque responsabilità successiva di ricerca. Ed eliminando la ricerca e lo sforzo, i critici dilettanti e pigri, venivano ad escludere anche il rischio. L'ascoltatore capace di qualche informazione si rifaceva alle loro parole, e, da un lavoro nuovo all'altro, la definizione diventava la catena della pigrizia mentale e della prudenza critica- Questo fu anche il caso che toccò a Goffredo Petrassi. Se non in forma totalitaria, in buona parte però di quanti ebbero a scrivere sulla sua musica. Un critico intelligente, G. M. Gatti, trovò la prima definizione: senza farla pesare, senza addurvi un importanza capitale; gli venne quasi in punta di penna, con leggera felicità, quando, sulla « Rassegna Musicale », a pochi mesi dalla rivelazione della **Partita**, prese a scrivere del giovane musicista romano. Il Gatti osservò dunque che la formazione di Petrassi scendeva da un Hindermit filtrato traverso Casella. La definizione era indubbiamente geniale e raccoglieva, in sintesi, elementi di indubbia verità. Fece fortuna. E chiunqe prenda a parlare di qualche nuova musica petrassiana premette quasi sempre l'idea che il Gatti aveva segnato soltanto per fissare un termine iniziale di sicura evidenza, dando così un indirizzo preciso al lettore. Ma adesso, quando sono già in luce quattro partiture di lavori orchestrali e parecchie composizioni strumentali da camera, sarebbe ora di eliminare, presso il musicista e l'ascoltatore informato, il legame della definizione. Abbandonarlo, una volta tanto, per considerare il compositore in quello che è di per sè stesso, in quello che è andato realizzando di proprio dopo le influenze iniziali, e che cosa infine esse abbiano rappresentato nel periodo formativo. Poichè, nel caso contrario, occorrerebbe magari, quando si parla di un compositore, rifarsi ogni volta alle origini, indugiare sulle prime esperienze, fermandosi poi stabilmente sulla posizione raggiunta dal primo critico avveduto, e traverso quella osservare e considerare ogni altra composizione, indifferenti del passare degli anni e delle evoluzioni naturali. Inoltre nello stabilire una derivazione o una decisa influenza è necessario precisare quale fu il ruolo ch'essa assunse presso il musicista, quale la necessità che la mosse, e sin dove insomma si può affermarla con sicurezza, oppure confonderla in un patrimonio generico, collettivamente acquisito. E' in questa fase che ogni natura artistica agisce secondo profonde necessità, le quali influiscano, più che circa il genere dell'influenza subìta, intorno alla sua misura ed alla funzione attribuita n l contesto della esperienza in quel momento in atto. Si tratta, ai fini del risultato critico, di stabilire la posizione mediante un ruolo ben determinato e localizzato, piuttosto che addurre ogni importanza al carattere ed alla specie di cui la derivazione è costituita.

Oggi, dopo aver constatato quali sono i veri caratteri dell'arte di Petrassi, si può oramai affermare con sicurezza come l'influenza di cui s'è detto prima venne soltanto a rappresentare una presa di posizione riguardo ai mezzi musicali da costituire in uno stile. Petrassi non è un temperamento polemico, non ha basato la sua attività sull'alternativa di una rivoluzione e di una reazione, non ha mai fatto questione di tendenza, di avanguardismo, di passatismo. In sè stesso e negli altri egli guarda soltanto all'efficienza ed alla necessità del fatto musicale, indifferente del modo con il quale venga estrinsecato. C'è in lui una **moralità** assolutamente nuova che è venuta determinandosi appunto da sopra un appasionato soggettivismo; una **moralità** intesa finalmente a guardare i valori autentici della musica, al di fuori di tutta la rettorica neo-classica o oggettivistica dei più recenti movimenti polemici. Anche in questo la posizione spirituale di Petrassi è già andata oltre quelle che sembrarono, secondo taluni, servirgli da modello. Il suo mondo interiore, i giudizi, i pensieri, tutto ciò che si determina tra il fatto inventivo e la reazione critica, ha acquistato un senso di verità assai vivo, rassodando ogni proprio argomento. Dove molti altri sono rimasti all' accademia del cosidetto modernismo, il giovane musicista romano invece, appena effettuata la presa di posizione che gli era necessaria, è proseguito per una strada ben più realistica, orientando il bagaglio dei suoi mezzi linguistici verso il totale rendimento dell'espressione essenzialmente musicale. E' per questa libertà e indipendenza che la figura di Petrassi, da una composizione all'altra comincia a spiccare in un suo disegno personale. Per forza d'intelligenza essa ha saputo immettere, al posto della retorica e del manierismo, la realtà di un fatto espressivo ben altrimenti munito di motivi umani e di inequivocabili necessità.

È quindi logico che dopo simili constatazioni, la definizione iniziale della musica di Petrassi non possa reggere oltre, non solo riguardo ai lavori attuati, ma anche per quelli che ebbero a provocare appunto l'acuto giudizio del Gatti. Il giusto modo di considerare la formazione stilistica del musicista ci sembra quindi doverlo individuare e fermare appunto in una presa di posizione, preceduta da una semplice presa di contatto. Effettuate, ambedue, traverso quei mezzi che si trovavano vicini alla cultura e al gusto di chi intendeva adoperarli come materiale atto più d'ogni altro all'esperimento.

Le ragioni per le quali Petrassi dovesse cansiderare proprio questi mezzi come i più adatti alla sua necessità di sperimentarsi, sano varie e non tutte di natura esattamente ponderabile. La prima riguarda il complesso della sua vita e delle necessità pratiche in cui venne a trovarsi.

Avvicinandosi poco a poco alla musica, essendo impiegato in un magazzino musicale, egli potè, gradualmente, conoscere

tutto ciò che si produceva in Europa di più notevole. Tutte le manifestazioni musicali che invalsero, dal dopo-guerra in poi, il mondo della musica, Petrassi le conosceva, a Roma, forse prima d'ogni altra persona. I suoi testi, allora, erano i cataloghi delle case editrici da tempestare di ordinazioni! Inoltre, l'ambiente stesso dove viveva accentuava il desiderio di aggiornamento, di conoscenza.

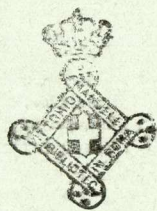
Le altre ragioni sono però di natura meno contigente e riguardano altre necessità. Iniziato soltanto a ventun'anni lo studio regolare della musica, uscito nel 1932 dal corso di Bustini a Santa Cecilia, il Petrassi doveva assumere una presa di posizione decisa che gli permettesse di eliminare prima d'ogni altra tutte le scorie che ancora potevano rimanere sopra la sua effettiva sostanza musicale. Negli anni di studio, l'indirizzo era andato determinandosi appunto in tale senso, seppure con qualche incertezza e incrinatura che avrebbe forse anche potuto, in un temperamento meno forte, portare a conclusioni ben più incerte e pericolose. Infatti nei tre pezzi per quartetto d'archi: «Sinfonia-Siciliana e Fuga», composti nel 1929, si possono notare influenze lievi ma diverse, mescolate in una già notevole padronanza dei mezzi di scrittura. La « Sinfonia » è costituita secondo la maniera neo-classica usando dei modi quali si riscontrano assai spesso in Casella. L'andamento del contrappunto non è ancora ridotto ad un valore di necessità espressiva, ma si snoda secondo argomenti un po' futili, seppure condotti con innegabile disinvoltura. Ma a dimostrare come il Petrassi intendesse allora sperimentare vario materiale, occorre dire che nella medesima « Sinfonia », così tonalmente decisa e chiara, trova posto anche un breve assaggio di impostazione politonale, assorbito però e quasi neutralizzato dalla condotta generale, di per sè stessa antiespressionistica e volta ad affermazioni tonali e armoniche ben decise. Nella « Siciliana » e nella « Fuga », che sono due brani di indubbio valore musicale e di sicura efficacia, aleggiano con qualche insistenza ricordi debussyani, procedimenti melodici caratteristici del grande musicista francese. Ma anche questi però assorbiti in una visione complessiva che se non è ancora compresa in una vera e propria personalità, non risente di una derivazione diretta. Si tratta sempre, in quanto alle influenze, di assaggi ed esperimenti sopra i quali il compositore adopera i suoi mezzi in via di formazione. Trovandosi il Petrassi in questo stadio formativo con un notevole ritardo di tempo, riguardo al consueto andamento dell'età e dei periodi normalmente assegnati allo studio ed alla formazione stilistica, appare assai naturale (dopo le precedenti constatazioni di contigenze ambientali) come il suo processo potesse accelerarsi soltanto nel senso di un totalitario assorbimento dei mezzi più oggettivi. Poteva egli volgersi magari a potenziare quell'ultimo riflesso impressionistico che abbiamo visto permanere in due dei tre pezzi per quartetto? Avrebbe significato ritardare e magari compromettere quei risultati di cui è oggi assai ovvia la costatazione. E poi, mescolato alle contigenze ambientali, alle particolari condizioni del momento storico, alle reazioni dei gusti e degli avvenimenti musicali, esiste l'influsso istintivo del musicista, esistono le ragioni imponderabili della sua struttura umana e delle sue necessità, le quali, richiedendo un determinato indirizzo, accentrano l'attenzione non sul fatto isolato della sua valutazione singola ma sui risultati cui avrà potuto portare. Ed è proprio l'importanza e l'autorità di questo influsso istintivo, la prepotenza dell'interno accento, che valgono a staccare i musicisti che usano dati mezzi per giungere ad affermazioni personali ed efficienti artisticamente, da altri arrivati alla stessa presa di posizione per ragioni di comodità e di usanza. A conclusione dei motivi che provocarono in Petrassi l'assorbimento di certi mezzi stilistici, si può affermare come egli li usi, nelle composizioni veramente riuscite, soltanto allo stato di elementi comuni di scrittura, i quali gli servono per arrivare alla sua espressione vera, limitati così ad un qualsiasi punto di partenza. Il resto non appartiene ad essi, alle loro origini, ai loro motivi polemici: essendo esclusivamente dovuto alla forza personale del compositore, che li ha assunti e adoperati secondo un completo asservimento.

Questo asservimento di tutto l'elemento sonoro messo in azione, lo possiamo oggi considerare quasi totale nella « Partita » per ochestra, composta nel 1932 ed eseguita, dopo la sua rivelazione alla Mostra Sindacale Nazionale del 1933, nelle principali sale da concerto europee. Nei tre tempi (Gagliarda-Ciaccona-Giga) di tale lavoro puoi avvertire si la presenza di elementi derivati dai modelli prima citati, ma essi vengono ridotti, proprio qui, allo stato di grezzo materiale sonoro che il musicista deve disporre nelle forme d'una vera e propria determinazione stilistica. Questo materiale non manca di venature diverse: infatti nella « Giga » si può avvertire un estremo riflesso raveliano, scopribile nelle pieghe di certa pittoresca eleganza.

Nella « Gagliarda » e in talune zone cupe della « Ciaccona » la definizione comune dell'arte di Petrassi trova, in un certo senso, la sua relativa giustificazione. Infatti sono appunto i mezzi caratteristici di un Hindermit o di un Casella a fornire al compositore il modo sicuro di espressione. Ma quel che conta è che egli arriva ad una espressione indipedente, personale, limitando all'esterno l'importanza della derivazione.

E tutti i mezzi che gli vengono forniti egli li assorbe in una sfera dove proprio il suo mondo soggettivo entra in azione con decisivi argomenti. Significa così esser giunto, sin dalle prime mosse, ad un completo assorbimento del materiale sonoro, ed aver compiuto il processo di assimilazione nel senso più proficuo: alimentandosi cioè delle cellule necessarie, ma riducendole, ad assimilazione avvenuta, in un cerchio dove lo sviluppo dei soggetti interni non venisse ritardato o comunque compromesso. In tal modo le « Partita », dopo le prime conoscenze e i primi approcci, ci appare guidata e condotta proprio dai soggetti fantastici del musicista, dal suo senso di energia dinamica e dalla poesia che viene man mano concretandosi, prendendo corpo, nelle parti lente e distese del secondo tempo. Questi soggetti fantastici si estrinsecano sopratutto nel calore fervido, nella drammatica partecipazione a tutte le diverse alternative dei piani musicali. A differenza di molta altra musica costituita dai medesimi mezzi, questa della « Partita » si svolge secondo una profonda aderenza soggettiva. Indipendente e autonoma come formazione sonora; ma proprio in tale indipendenza e autonomia essa fa risiedere le maggiori affermazioni del suo soggettivismo. Proprio nella costituzione compatta del brano, nelle proposizioni esclusivamente sonore del suo discorso gioca la trasposizione dall'oggetto al soggetto. Integro il primo, sin dove si tratta di accostare l'un l'altro i nuclei propriamente costitutivi, fervido però il secondo, quando occorre marcare il segno inventivo e il lampo vivido della fantasia. Ma a non voler sottilizzare, i due termini di solito opposti capiterà di constatarli immediatamente entro un nucleo solo: il che significa l'integrità stilistica individuata come preciso valor musicale, in funzione di sentimento astratto e di immediato risultato sonoro. Dove i soggetti personali di Petrassi si manifestano con più autorità è in certi cupi e ferrigni impasti della « Ciaccona », quando lo sviluppo della bellissima cellula tematica è portato man mano in affermazioni sempre tese, mantenute in un ben positivo interesse.

In queste leghe pesanti, spesso irte, il musicista denuncia un calore inventivo importantissimo, una coscienza sicura in quanto al clima in cui mantenersi, onde dar fondo alla sostanza musicale che più gli è propria. Questo aspetto patetico ed espressivamente sostanziale della musicalità petrassiana, accenna anche in composizioni successive a svolgersi come il nucleo per ora più importante. L'«Adagio» del «Concerto» per orchestra composto nel 1934, ne è una decisiva e forte dimostrazione. Tutto l'andamento contrappuntistico, chiarendosi negli incontri e nelle sovrapposizioni, s'è ridotto ad un valore di necessità. Appunto per questo il sostanziale nucleo lirico si espande liberamente, non più offuscato da nessuna ombra retorica, da nessun

Lamento d'Arianna (parole di Libero de Libero, musica di Goffredo Petrassi).

manierismo. E' la forma musicale vera e propria che nasce e si delinea, integrando ogni suo elemento costitutivo: dalla linea melodica ampia e concretata in positive sucessioni di nuclei, al costrutto accordale, schematico e spoglio di inutili incrostazioni. Forse più che nella « Ciaccona » prende fiato, nell'« Adagio » del « Concerto », quella lirica ferrigna e sostenuta che si può ormai individuare sotto la specie d'una caratteristica profondamente soggettiva e personale. Ed è in questi esempi che viene identificato un nuovo soggettivismo musicale, scaturito da elementi sonori del tutto autonomi ed efficienti di per sè stessi. Intorno a tale cellula di natura lirica, si evolvono gli altri aspetti, i diversi caratteri cui attinge l'invenzione. Ma intanto, ad ogni modo, l'espressione della « Ciaccona » e dell'« Adagio » è la più forte e la più integra, e specie nell'« Adagio » essa arriva a purificare maggiormente il fattore sonoro, a renderlo del tutto libero da qualsiasi scoria o derivazione o artificio.

Questo nucleo lirico che prende tanta coscienza nel « Concerto », segue una linea continuativa. Non si sbanda nei lavori minori e intermedi ma va assumendo aspetti diversi, a seconda il materiale che il musicista intende metter a fuoco in un dato momento. Così lo si potrà scorgere anche nell' « Aria » per violoncello e pianoforte che fa parte di una serie di tre pezzi, ed è stata composta poco dopo la « Partita » per orchestra. Stavolta il nucleo lirico assume un andamento monodico e un linguaggio più classicheggiante: tratti allusivi che possono ricordare la voluta melodica declamatoria di Handel; larve atonali che sfaldano e offuscano nella parte centrale il disegno netto del brano. Anche nella «Toccata» per pianoforte (1933) si identifica la stessa vena, volta ad una polifonia tutta essenziale e cantabile, attenuata nella mezza luce, nel chiaroscuro tenue, tra sensi patetici che scaturiscono dalle combinazioni delle voci, e dalla semplicità e tenerezza della singola linea melodica. L'importanza inventiva del brano è accentrata sul valore del tema e sulle sucessive trasformazioni ch'esso renderà possibili. Mutazioni, sviluppi, varianti, si susseguono infatti traverso l'impostazione polifonica, rendendola di volta in volta capace di un effettivo divenire, di una possibilità evolutiva. Per giungere all'ultima pagina del brano, dove esso appare riassommato in una sintesi espressiva il cui valore scaturisce veramente dalla bellezza delle combinazioni orizzontali e verticali, intese sempre come sucessione, accostamenti, sovrapposizioni di cellule melodiche. Temperamento del tutto inclinato all'essenza lirica e drammatica del brano musicale, il Petrassi male si adatta al gioco sonoro e alla decorazione elegante. Infatti, nella parte centrale della « Toccata » per pianoforte, l'intento strumentalistico sbocca in un manierismo alquanto vuoto e privo di sufficiente energia inventiva.

Questo aspetto della musicalità petrassiana che possiede i suoi piloni centrali nei due « adagi » delle composizioni sinfoniche, trova un altro esempio in una lirica: « Benedizione », composta su testo biblico nel 1935. Il fuoco drammatico di Petrassi s'anima qui per la prima volta di immagini precise: il soggetto sacro nasce direttamente dalla necessità musicale, dai fantasmi sonori, accesi e violenti. E' una breve composizione che denota, framezzo a un riflesso pizzettiano, cosa significhi adesso integrità stilistica e immediatezza di emozione. Si veda quale distanza intercorre tra questa lirica per canto e pianoforte e le due intitolate « Colori del tempo » (poesia di Vincenzo Cardarelli), scritte nel 1931. Nelle quali veniva colato un sentimento più soggettivo di quello di altre composizioni del medesimo periodo, entro elementi presso che impressionistici e in una materia inadeguata e stilisticamente discordante. Nelle pagine della « Benedizione » invece il linguaggio è del tutto purificato, e tra i rapporti dissonanti, tra gli elementi ritmici e melodici non esiste più alcuna scissura o discordanza. L'integrità dei fattori costitutivi equivale esattamente all'efficacia del risultato espressivo, a ciò che l'espressione stessa denuncia in fatto di valori positivi

Il medesimo sentimento ha portato il Petrassi, negli anni scorsi, ad altri assaggi, in fatto di impressionismo pittoresco. Un lato del suo senso poetico si è così anche immedesimato di certa tendenza descrittiva, ravviata da tratti di ironia arguta, da un naturalismo frizzante. In due dei « Tre cori » composti nel 1932 e rimaneggiati nel 1933: « Gaia regina silvestre » e « Ciclone in Toscana » il musicista ha osservato i soggetti presi a guida della composizione, li ha ricreati e descritti, appunto secondo un materiale musicale dove si mescolano, in toni agri, varii elementi. Da un ripensamento madrigalesco, a certe larve clavicembalistiche, giù sino a pitture e a descrizioni quasi ironiche e mordenti. Entro una formazione complessiva condotta quasi nel lasso improvvisatorio d'un « ricercare », d'un estro « toccatistico ». Ed è un modo che potrà magari riapparire in avvenire, e dare frutti più marcati e consistenti. Un frammento di questa poeticità naturalistica rinasce forse, con voce intatta e nuova, in un recente brano per canto e pianoforte: « Lamento d'Arianna », su poesia di Libero de Libero. Ma con un accento purissimo però, isolato, sciolto da qualunque inframmettenza. E con una emozione inventiva che è andata scoprendo nuclei di sicura bellezza, sfogati in accostamenti e accenti dove anche il singolo accordo riceve una luce più evidente e personale. La poesia dell'immagine s'è inclinata verso l'interno di un sentimento ben determinato, e il segno del liguaggio, scarnitosi, si giova di poche sillabe. Il « Lamento d'Arianna » denota, sia pure in piccole proporzioni, un effettivo arricchimento dei moti inventivi, effusi stavolta in una ricerca di vocalità essenziale, tutta sostanza viva.

Il nucleo di quella materia che abbiamo visto rendersi più evidente nei due «adagi» delle composizioni sinfoniche, è scopribile anche nel secondo dei « Tre cori »: « Vocalizzo ». Scopribile per il ritmo drammatico, e per l'acceso senso vocale e melodico che conduce tutto il brano. Sembra assai strano come dopo la conoscenza di questo « vocalizzo » si potesse ancora dubitare circa il riconoscimento del filone inventivo più importante, il quale si rende identificabile per una coscienza non facile da alterare a seconda il punto d'osservazione. Nel «Vocalizzo», è già concretata, come un preciso fatto musicale, tutta quella trama lirica che s'è vista poi nei suoi sviluppi naturali e conseguenti. La condotta corale lascia intravedere con sicurezza quanto potrà trarre il Petrassi anche da questo mezzo: essa è infatti tutta segnata da profondi solchi, connessa ad una polifonia musicalissima, attorta a densi scotimenti drammatici.

Il lato maggiormente diffuso delle musiche di Petrassi è però da ricercarsi, nelle composizioni che arrivano sino al « Concerto » per orchestra, nelle strutture dei movimenti mossi; in certi « allegri » crepitanti e nervosi, dove il dinamismo della spinta ritmica provoca dei « tempi » costruiti con bravutra oramai consumata, e con impegno che raggiunge quasi il virtuosismo. La « Gagliarda » della « Partita » e il primo tempo del « Concerto » sono, in tal senso, due brani di completo raggiungimento. L'accusa di aridità che è stata spesso mossa a questo proposito, ci sembra si infranga contro la vitalità insita nel materiale ritmico e tematico adoperato, e nelle sue dirette conseguenze, anche dove esse si costituiscono di procedimenti irti e qualche volta sgradevoli. Ma è appunto nel nodo serrato e nervoso di queste strutture che si identifica proprio il nucleo generatore, e un certo foco inventivo capace di tenere tutto il brano sotto un solo segno, senza sbandare in alcuna discordanza di linguaggio. In siffatta sfera d'osservazione occorre anche notare, ad ogni modo, come permangano gli ultimi residui d'una « maniera » che in altri musicisti è andata diventando addirittura accademismo. L'ultimo tempo del « Concerto » infatti non procede certo con la necessità del primo o della « Gagliarda », nè secondo il frizzo pittoresco e vivido della « Giga ». Si definisce bravamente per scioltezza di scrittura, per coscienza ed impegno dei mezzi sonori impiegati. Così anche i moti di soggetti personali ritardano le reazioni ed i riflessi. Lo stesso si nota in certi passaggi del « Preludio » e « Finale » per violoncello e piano-

forte, dove l'impostazione neo-classica rimane ancora alquanto evidente, ed anche nella seconda parte dell'« Introduzione » e « Allegro » per violino ed undici strumenti, nella quale s'incontrano però annotazioni veramente pittoresche e segnate con perfezione di tratto. Mentre il brano introduttivo si vale d'un certo barocchismo plastico, volto alla definizione di volumi sonori, quale non accadrà più di trovare in composizioni successive. Sintomi anche questi del processo di eliminazione che agisce sempre con lo scopo di ridurre al minimo il superfluo, per potenziare invece quanto si vale d'una più efficiente necessità espressiva, d'una consistenza, infine, priva di qualsiasi incrinatura.

Se le esigenze d'un disegno critico delle musiche di Petrassi hanno portato a scindere alcuni caratteri e alcune tendenze, occorre però affermare come nonostante le diversità di valori e di toni, l'attività inventiva del giovane musicista romano cominci a richiedere un'osservazione complessiva, unitaria. Poichè essa è oramai da considerarsi non più nel suo stadio formativo ma nella pienezza d'un vero e proprio sviluppo evolutivo; non più come esperienza di mezzi ma come affermazione di valori. E questi sono tra quelli maggiormente puri ed efficienti che esistano nella musica italiana di oggi. L'integrità e la coscienza del musicista esplicano già, di per sè stesse, una manifestazione di forza che gioverebbe a molti come un illuminato esempio da seguire.

GIANANDREA GAVAZZENI

[QUALCHE LIBRO]

Gaetano Ciocca, « Economia di massa », Bompiani ed., Milano, 1936-XIV.

Ci sono alcune pagine, in questa « Economia di massa » assai belle e feconde, che conferiscono a Gaetano Ciocca un valore anche maggiore di quello derivatogli dal « Giudizio sul bolscevismo »: quelle in cui si analizzano le cause del male che si manifestò nell'economia americana con la crisi scoppiata nell'autunno 1929.

Ciocca istituisce un rapporto per l' insieme dell'economia di una nazione, contrapponendo alla massa dei lavoratori che operano all'interno delle fabbriche la massa dei lavoratori che operano all'esterno, e che formano il complesso dei servizi. L'attività di una nazione viene così divisa in due grandi classi: « attività delle fabbriche » e « attività dei servizi ». L' autore chiama « indice di industrialismo » il rapporto fra la somma delle attività delle fabbriche della nazione.

Lasciando da parte le discussioni sul vario modo di ricavare i numeri rappresentativi di tali somme, e sull'esistenza di zone di confusione, peraltro ristrette, dei due gruppi di attività, Ciocca esamina l'andamento dell'indice di industrialismo negli Stati Uniti dal 1870 al 1930. Facendo una serie di rapporti fra ciascuno degli indici degli anni 1880, 1890, 1900, 1910, 1920, 1930 e quello di dieci anni innanzi, e compensando i rallentamenti di ritmo d'un decennio successivo (alti e bassi che si spiegano con le particolari vicende dei rispettivi periodi), si trova che nel sessantennio l'industrialismo americano è cresciuto con progressione logaritmica, in base a un tasso decennale medio di accrescimento del 20 per cento.

Il metodo sorprendentemente proficuo che l'autore segue nel far uso delle statistiche può servire come indirizzo alle indagini che nel nostro ordinamento corporativo dovranno esser fatte e mantenute aggiornate affinchè coloro che in tutti i posti di comando hanno il compito di collegare e armonizzare le iniziative, stabilire gerarchie tra le varie attività, siano sempre in possesso dei dati necessari per una pronta visione dei fini verso i quali le istituzioni che essi hanno il compito di condurre devono essere costantemente rivolte. La necessità di questi dati impone a sua volta una determinata organizzazione delle statistiche, che non solo devono tendere alla esattezza, ma devono prontamente adeguarsi ai bisogni delle istituzioni a cui devono servire.

L'economia nuova di cui Ciocca va studiando gli aspetti caratteristici è economia di massa, che sta succedendo ad una economia di privilegio. « E' stata creata una società economica diversa dall'antica, più dotata di strumenti e più carica di vincoli, ove ciascuno lavora in gran parte per gli altri, gli altri lavorano per lui e la natura lavora per tutti. Obbiettivo della nuova economia è di aumentare l'efficienza della produzione, ponendo l'abbondanza crescente dei beni a disposizione non più di una minoranza di privilegiati ma della massa dei lavoratori. E' avvenuto peraltro (nè poteva diversamente avvenire) che l'iniziativa individuale a cui la produzione era affidata, giunta a una certa tappa della industrializzazione, cominciasse a perdere il senso dell'utilità, in quanto l'utilità, che è l'orientarsi dell'attività verso il migliore rendimento, non appariva più chiara alle iniziative, come era apparsa quando le vie del tornaconto erano bene illuminate ». La necessità di nuovi ordinamenti nasce appunto da questo offuscamento nella visione dei fini, inevitabile in un mondo in cui l'enorme sviluppo dell'industrialismo ha creato un intreccio di interdipendenza che nessun intuito individuale, nell'attuazione di private iniziative, riesce più a dominare. Succede allora che senza una disciplina coordinatrice gli sforzi di uno si trovino in opposizione degli sforzi di altri, e ne scapiti il rendimento collettivo per via di elisioni nei risultati degli sforzi contrastanti. Questo tema del rendimento economico è un'altra bella pagina del libro.

Libro che bisogna leggere attentamente da cima a fondo, e magari rileggere, per poterlo apprezzare come si merita, e ricavare da esso tutto il frutto che può dare. Anche perchè è un libro strano. Strano, perchè quando meno te l'aspetti ti abbarbaglia con qualche immagine incandescente; ti fa interrompere la lettura e riflettere su un'idea nuova, un pensiero attraente che magari non ha che fare col discorso che è avviato; e riposare dalla fatica dell'intendere con visioni in cui tutto ti rinfreschi.

Non dico che tutto quel che si trova nel libro sia da accogliersi senza discussione. Tutt'altro. Ciocca ha le sue opinioni, io ho le mie, e molti di coloro che hanno studiato i problemi da lui trattati avranno certamente opinioni loro particolari su di essi, e che potranno accordarsi o non accordarsi con qualcuna delle sue.

Così io trovo che la sua diagnosi dei fenomeni del credito è più ingegnosa che persuasiva; e ritengo ad ogni modo che una diagnosi simile debba essere più estesa e più approfondita. Aggiungo, tuttavia, che se anche nel libro mancasse totalmente non perderebbe nulla della sua efficacia, forse ci guadagnerebbe persino.

L'eccellenza del metodo seguìto e dei risultati raggiunti fan venire la voglia di leggere presto un altro libro di Ciocca, che, se ben ricordo, l'editore Bompiani ha qualche volta preannunciato: « La chiara scienza ».

BERNARDO GIOVENALE

MASSIMO BONTEMPELLI e P. M. BARDI direttori. P. M. BARDI direttore responsabile
Soc. An. EDITORIALE QUADRANTE
Arti Grafiche Bertarelli — Milano-Roma
Stampato in Giugno XIV

O. Bertolotto - 1934